Constantin Dobrogeanu-Gherea

Personalitatea și morala în artă

Studii critice

Constantin Dobrogeanu-Gherea

Editura Bestseller

Imagine: Aprilante/Shutterstock.com

bestseller

Carte electronică publicată cu sprijinul Ministerului Afacerilor Externe – Departamentul Politici pentru Relaţia cu Românii de Pretutindeni.

MINISTERUL AFACERILOR EXTERNE
DEPARTAMENTUL POLITICI PENTRU RELAŢIA CU ROMÂNII DE PRETUTINDENI

Personalitatea și morala în artă

Dl Maiorescu a publicat în Convorbiri două critici literare, una în numărul din septembrie și alta în cel din aprilie. Cea dintâi asupra comediilor dlui Caragiale, un fel de răspuns criticilor făcute acestor comedii, și a doua Poeți și critici, un fel de răspuns celor ce critică pe Alecsandri. Amândouă articolele au fost primite cât se poate de bine de întreaga presă română și unele ziare chiar le-au reprodus, lăudând importanța și însemnătatea lor. Nu putem decât să ne bucurăm, și pentru că dl Maiorescu a scris aceste critici, și pentru că ele au fost atât de bine primite de publicul cititor, care știe să prețuiască cunoștințele literare și talentul de critică al autorului. Dar nici numele autorului, nici primirea cea bună din partea publicului nu poate să ne scutească de a analiza aceste scrieri; ba chiar tocmai numele și însemnătatea d-sale ne silesc să-i cercetăm părerile date la lumină. Și ni se cere asemenea analiză mai mult decât oricui, pentru că și noi am scris despre comediile dlui Caragiale, pentru că părerile autorului sunt în unele privințe protivnice părerilor noastre și pentru că autorul ia la vale unele idei ce ne sunt scumpe și pe care trebuie să le apărăm. Cititorii noștri nu ne vor bănui dacă ne vom opri cam mult la analiza unor fraze, argumentări, încheieri logice, așa de numeroase în micile articole ale dlui Maiorescu; căci citind scrierea noastră până la sfârșit, vor vedea că eminentul critic atinge chestii nespus de însemnate și prețioase.

Începem cu articolul asupra comediilor dlui Caragiale. Am zis că într-însul sunt multe păreri, pe care nu le primim deloc, dar trebuie să mai adăugăm că sunt altele, cu care ne unim în totul, ba sunt și unele rostite chiar de noi în articolul ce am scris asupra dlui Caragiale. Și noi zicem că „lucrarea dlui Caragiale este originală", si noi credem despre comediile lui „că pun pe scenă câteva tipuri din viața noastră socială de astăzi" și că autorul a fost în dreptul său când și-a ales acel strat social, care, după noi, are însemnătate mult mai mare decât cred unii critici, și chiar decât pare a crede dl Maiorescu. Și noi zicem, de asemenea, că scrierile dlui Caragiale sunt mult mai pe sus decât melodramele franceze și dramele istorico-

patriotico-naționale. Ne unim și cu ideea că „«trivial» este o impresie relativă din lumea de toate zilele, ca și «decent» și «indecent»" (se înțelege, nu trebuie exagerat sensul acestei fraze care ar putea îndreptăți orice pornografie). Și dacă criticul ar fi scris numai atâta, am putea să ne bucurăm că suntem de aceleași păreri, și cu atât mai mult, cu cât multe din ele le spusesem mai dinainte în Contemporanul. Dar criticul nu se mulțumește numai cu atâta, cu analiza scrierilor dlui Caragiale, ci, în scopul de a le apăra, se aruncă în teorii înalte asupra moralei în artă și tocmai aceste generalizări ni se par lipsite de temei. Dl Maiorescu vrea să apere lucrările dlui Caragiale împotriva învinuirii de nemoralitate. Spre acest sfârșit d-sa își pune întrebarea dacă arta, în general vorbind, are ori nu misiune moralizatoare, și răspunde: „Da, arta a avut totdeauna o înaltă misiune morală, și orice adevărată operă artistică o îndeplinește". Rămâne deci să înțelegem în ce stă moralitatea artei. La această întrebare ni se dă următorul răspuns: „Orice emoțiune estetică, fie deșteptată prin sculptură, fie prin poezie, fie prin celelalte arte, face pe omul stăpânit de ea, pe câtă vreme este stăpânit, să se uite pe sine ca persoană și să se înalțe în lumea ficțiunii ideale". În această uitare de sine, care este pricinuită de orice operă adevărat artistică, stă moralitatea artei. Pe lângă această teorie, adaugă d-sa o garnitură de argumentări, de deducții, de abstracții, încât suntem nevoiți să le reproducem aici în parte, pentru a se vedea cum și în ce chip își susține autorul teza.

„Înălțarea impersonală este însă o condiție așa de absolută a oricărei impresii artistice, încât tot ce o împiedică și o abate este un dușman al artei, îndeosebi al poeziei și al artei dramatice. De aceea poieziile cu intenții politice actuale, odele la zile solemne, compozițiile teatrale pentru glorificări dinastice etc. sunt o simulare a artei, dar nu artă adevărată.

Esența acesteia este de a fi o ficțiune ideală, care scoate pe omul impresionabil în afară și mai presus de interesele lumii zilnice, oricât de mari ar fi în alte priviri.

Chiar patriotismul, cel mai important simțământ pentru cetățeanul unui stat în acțiunile sale de cetățean, nu are ce căuta în artă ca patriotism ad-hoc, căci orice amintire reală de interes practic nimicește emoțiunea estetică.

Există în toate dramele lui Corneille un singur vers de patriotism francez? Este în Racine vreo declamare națională? Este în Moliere? Este în

Shakespeare? Este în Goethe?

Și dacă nu le are Corneille și Goethe, să ne învețe domnul X. Y. din București ca să le avem noi?

Subiectul poate să fie luat din realitatea poporului, dar tratarea nu poate să fie decât ideal-artistică, fără nici o preocupare practică.

Prin urmare, o piesă de teatru cu directă tendință morală, adică cu punerea intenționată a unor învățături morale în gura unei persoane, spre a le propaga în public ca învățături, este imorală în înțelesul artei, fiindcă aruncă pe spectatori din emoțiunea impersonală a ficțiunii artistice în lumea reală cu cerințele ei, și prin chiar aceasta îl coboară în sfera zilnică a egoismului, unde atunci — cu toată învățătura de pe scenă — interesele ordinare câștigă preponderență. Căci numai o puternică emoțiune impersonală poate face pe om să se uite pe sine și să aibă, prin urmare, o stare sufletească inaccesibilă egoismului, care este rădăcina oricărui rău.

Așadar, arta dramatică are să expună conflictele, fie tragice, fie comice, între simțirile și acțiunile omenești, cu atâta obiectivitate curată, încât pe de o parte să ne poată emoționa prin o ficțiune a realității, iar pe de alta să ne înalțe într-o lume impersonală."[1]

Am reprodus o pagină întreagă din articolul dlui Maiorescu, penrtru că ea caracterizează foarte bine modul d-sale de a scrie; pe de altă parte, o atare împletire metafizică nici nu poate fi spusă cu cuvintele noastre și într-o limbă lămurită. În adevăr, toate aceste „ficțiuni ideale", „emoțiuni impersonale", „înălțare impersonală", „lume impersonală", „ficțiuni artistice", „inspirare impersonală", „transportarea în lumea curată a ficțiunilor" pot să întunece chiar și lucrul cel mai limpede; dar în chestii literare, care după dl Maiorescu, sunt atât de grele, toate aceste ficțiuni și impersonalități pot, cel mult, să câștige autorului titlul de profund din partea celor care nu vor fi putut pricepe o boabă din tot articolul. Dar aceste expresii grele, metafizice, mai sunt și neexacte.

Să luăm vorba „emoțiune impersonală"! Emoțiunile sunt în general cât se poate de personale, pentru că sunt urmarea unei ațâțări nervoase care se petrece într-un organism individual, într-o persoană. De asemenea și „lume impersonală", „inspirare nepersonală a ficțiunilor" ar fi trebuit mai bine lăsate nemților, cărora le plac atât de mult vorbe și fraze nebuloase. Nu e adevărată nici fraza că „egoismul e rădăcina oricărui rău". Dacă simțămintele și faptele altruiste sunt trebuitoare pentru păstrarea neamului

omenesc, prin urmare și a individului, apoi sentimentele și faptele egoiste sunt trebuitoare pentru păstrarea indivizilor și prin urmare și a speciei, care e formată din indivizi. Așadar, și unele, și altele pot fi morale. Să luăm un exemplu pentru mai bună lămurire. O casă arde, eu sunt într-însa. În fața primejdiei simt o emoțiune care mă împinge să scap din foc. Această emoțiune și fapta ce urmează sunt egoiste. Alt exemplu. O casă arde, într-însa este vecinul meu. În fața primejdiei în care e el, voi avea o emoțiune și niște sentimente care mă vor face să mă arunc în foc, punându-mi în primejdie viața pentru a-l scăpa. Emoțiunea și fapta sunt altruiste. Dar este lucru vădit că, dacă îmi vor lipsi sentimentele egoiste, egoismul care mă face să scap din foc, aș arde în casă, și dacă egoismul ar lipsi la toți indivizii, toată omenirea ar pieri într-un fel oarecare. Tot așa s-ar întâmpla dacă ar lipsi cu totul sentimentele altruiste. Așadar, din aceste exemple urmează că și egoismul, și altruismul pot fi morale. Nu cercetăm care din amândouă e mai mult și care mai puțin. Este prin urmare greșit a spune că „egoismul este rădăcina oricărui rău". Pentru a dovedi cu totul neadevărul acestei fraze, putem da pilde că multe rele pot avea rădăcina în altruism. Iar dacă egoismul nu e rădăcina oricărui rău, atunci rolul artei, care, după dl Maiorescu, e de a deștepta în privitori o stare sufletească în care egoismul să nu mai poată avea înrâurire, nu s-ar cuveni să fie numit întotdeauna moralizator. Iată întâia meteahnă în teoria dlui Maiorescu.

Dar egoismul exagerat despre care pomenește d-sa într-un loc? Acesta este un egoism rău înțeles, un egoism bolnăvicios, patologic, și e adevărat că, deși nu e rădăcina oricărui rău, totuși de bună seamă e rădăcina multora. Dacă arta ar pregăti o stare sufletească în care acest fel de egoism exagerat să nu poată prinde loc, rolul ei moralizător ar fi destul de mare. Dar nici atâta nu e adevărat, sau cel puțin nu e întotdeauna. Mai încolo vom vorbi pe larg despre chestia aceasta, aicea dăm numai un exemplu care va dovedi zisele noastre. Militarismul, spiritul războinic, cuceritor și distrugător, e una din manifestările unui egoism patologic de felul cel mai rău. Rolul lui în istoria dezvoltării omenirii e atât de grozav, încât un cugetător însemnat, H. Spencer, socoate că toate nefericirile ce au întovărășit dezvoltarea omenirii se datoresc militarismului. Să presupunem o societate în care este înrădăcinată această boală morală, acest fel de egoism patologic, o societate cuprinsă de spiritul militar destructor, o societate care a ajuns îngrozitoare pentru națiile învecinate. Să presupunem că în această societate un artist

mare a făcut un tablou ce înfățișează o scenă militară, o revistă, și că tabloul este o capodoperă ca execuție, tehnică, grupare, lumină, colorit etc. Ce înrâurire va avea acest tablou asupra acelui public care și așa e pornit către militarism? E vădit că spiritul militar, mulțumită acestui tablou, va crește, egoismul patologic se va dezvolta, și mai tare se va aprinde sângele sălbatic, și mai mult va colcăi temperamentul destructor în fața măreței reviste militare înfățișate de genialul pictor. Iată o lucrare artistică minunată, care în loc de a trezi „o stare sufletească inaccesibilă egoismului", în loc de a „întări partea cea bună a naturii omenești", ațâță și mai tare egoismul, întărește partea cea rea a naturii omenești, și cu toate acestea tabloul poate fi o operă artistică în toată puterea cuvântului. Cum rămâne atunci cu teoria dlui Maiorescu în privința moralității în artă? Cum rămâne fraza: „...face pe omul stăpânit de ea... să se uite pe sine ca persoană și să se înalțe în lumea ficțiunii ideale"? La cea dintâi atingere a criticii, teoria se evaporează în „lumea impersonală". Să analizăm mai departe.

„Esența acesteia este de a fi o ficțiune ideală, care scoate pe omul impresionabil în afară și mai presus de interesele lumii zilnice, oricât de mari ar fi în alte priviri". Dacă presupunem că interesele de care este împresurat omul sunt în adevăr „mari în alte priviri", spre exemplu, dacă omul muncește pentru binele obștesc, pentru a îndulci și stârpi sărăcia, dacă muncește pentru înnobilarea sentimentelor omenești, atunci esența artei fiind, după dl Maiorescu, de a-l scoate afară din aceste interese care sunt zilnice, dar și foarte morale, arta va slăbi partea cea bună a naturii omului în loc de a o întări, cel puțin o va slăbi „pe câtă vreme este stăpânit" de ea. Moralitatea artei ar fi un fel de vargă care, după unii, moralizează pe copiii cei răi, dar strică pe cei buni. Este neadevărat de asemenea că arta „scoate pe omul impresionabil în afară... de interesele lumii zilnice", că-l face să-și uite interesele individuale și, prin urmare, să aibă o emoțiune impersonală. Aceasta ar fi întrucâtva adevărat despre muzică și despre pictură, dacă nu se va îndeletnici cu viața oamenilor, când se zugrăvește de pildă natura, și întrucâtva chiar despre poezie când cântă luna, stelele, iarba verde, dar mai totdeauna e falsă asemenea idee în privința dramaturgiei. În această privință noi credem mai degrabă dimpotrivă, că arta ațâță în gradul cel mai înalt interesele reale, individuale și anume acele de care se ocupă, făcându-ne să uităm pe toate celelalte. Interesul și emoțiunea ce va trezi în public Romeo și Julieta vor fi cu atât mai mari, cu cât acel public va fi în

stare de a iubi, cu cât a iubit mai tare; iar interesul și emoțiunea vor ajunge la culme la spectatorii a căror iubire a fost nenorocită ca și a nefericiților înamorați din piesa lui Shakespeare. Othello face mare impresie, pentru că într-însul se zugrăvește patima geloziei, care roade mai pe toți și care este unul din interesele noastre zilnice; și mai cu seamă va mișca pe acela care a trecut printr-un acces de gelozie nebună, cum trece înaintea noastră nenorocitul maur. Când regele Lear intră pe scenă deznădăjduit, smulgându-și părul său alb și cu glas grozav ne strigă: „Suflați, vânturi, și crapă-vă obrajii! Înfuriați-vă! Suflați!"[2] ... e groaznică impresia, e mare emoțiunea ce simțim văzând pe acest părinte nebun din pricina relelor ce i-au făcut copiii și în a cărui stare ne punem fără de voie și fără știre! Dar cu cât mai mare va fi emoțiunea aceluia, care singur a suferit de nerecunoștința copiilor? Ori când același mult nefericit Lear vine cu trupul Cordeliei în brațe și strigă: „Cordelia, Cordelia, mai stai puțin![3] și când zdrobit, convins că s-a dus, repetă înfiorătoarele cuvinte: „Niciodată, niciodată, niciodată, niciodată, niciodată!"[4] aceste cuvinte ne lovesc în inimă pentru că, fără de voie, ne punem în locul nefericitului părinte. Dar cât de nemăsurată, cât de nespusă trebuie să fie durerea ce produce scena aceasta asupra unui părinte care a avut vrodată durerea să stea lângă sicriul copilului său și, cu buzele galbene și tremurătoare, să repete cel mai grozav cuvânt din dicționarul omenesc: „Niciodată, niciodată, niciodată, niciodată, niciodată"! Da, venim înaintea unei lucrări artistice, intrăm în teatru cu interesele, cu durerile noastre, cu suferințele, cu ura și cu iubirea noastră și nu putem să le lăsăm în anticameră, la portar, cum ne lăsăm paltoanele și galoșii și după cum pare a ne sfătui dl Maiorescu; nu putem, pentru că lucrul este cu neputință și cererea absurdă. Dacă însă am putea lăsa la ușă interesele noastre individuale, interesele lumii zilnice, pasiunile noastre etc..., atunci în adevăr am ajunge „impersonali", dar în schimb arta, care este o „ficțiune ideală", nu ne-ar face nici o impresie și cel mult ne-ar aduce în „lumea impersonală", adică ne-ar adormi.

Dar poate dl Maiorescu înțelege prin interesele lumii zilnice interesele cele mai josnice. Nu, deloc, pentru că adaugă: „...oricât de mari ar fi în alte priviri" și mai departe: „chiar patriotismul, cel mai important simțământ pentru cetățeanul unui stat... nu are ce căuta în artă ca patriotism ad-hoc, căci orice amintire reală de interes practic nimicește emoțiunea estetică". Așadar, patriotismul, fiind unul din sentimentele zilnice, n-are ce căuta în

artă! Dar cu ce se va îndeletnici atunci arta, când împreună cu patriotismul va alunga toate interesele lumii zilnice? Ori iubirea nu e un interes din lumea zilnică, ura, gelozia, lăudăroșia, zgârcenia, lăcomia, răzbunarea și celelalte... nu-s și ele? Atunci arta n-are decât să-și ia tălpășița, pentru că prin „ficțiuni ideale" și prin „înălțări impersonale" mare lucru, cu toată bunăvoința, nu va face.

Dar, întreabă dl Maiorescu: „Există în toate dramele lui Corneille un singur vers de patriotism francez?" Și ce ar urma de aci? În Corneille nu sunt, dar în Victor Hugo sunt și încă multe; nu cumva Victor Hugo nu este poet și artist, ba încă genial? „Subiectul — zice mai departe dl Maiorescu — poate să fie luat din realitatea poporului, dar tratarea nu poate să fie decât ideal-artistică". Foarte adevărat, dar cum rimează cu cele scrise mai înainte? Dacă subiectul poate să fie luat din realitatea poporului, și după noi chiar ar fi foarte bine să fie luat din realitate, atunci și patriotismul, și toate interesele lumii zilnice au ce căuta în artă. Dl Maiorescu dă afară interesele zilnice pe fereastră și le lasă să intre înapoi pe ușă. „Prin urmare — zice dl Maiorescu mai departe — o piesă de teatru cu directă tendință morală, adică cu punerea intenționată a unor învățături morale în gura unei persoane spre a le propaga în public ca învățături, este imorală în înțelesul artei, fiindcă aruncă pe spectatori din emoțiunea impersonală a ficțiunii artistice în lumea reală"... Dacă n-ar zice „fiindcă", am fi și noi de aceeași părere. În adevăr, lucrările literare în care sunt puse învățături morale în gura unor persoane, cu scop de a le propovădui, sunt cât se poate de neartistice, dar nu „fiindcă aruncă pe spectatori din emoțiunea impersonală a ficțiunii artistice în lumea reală", ci pentru că sunt mincinoase. Când în dramele noastre naționale și patriotice din războiul din urmă, soldații curcani, țăranii, în redutele de la Grivița, rostesc cuvântări patriotice, apoi de bună seamă aceste lucrări sunt parodia artei, nu artă, și pricina e că sunt mincinoase. Țăranul român nu ține discursuri patriotice nici aiurea, necum când murea de frig, de foame și de gloanțe la Grivița! De asemenea în dramele noastre istorico-patriotice-naționale, eroii dramelor rostesc o mulțime de cuvinte patriotice, cuvintele „țara noastră", „România", „vitejia românească" nu mai contenesc. Dar toate aceste tipuri nu sunt oameni vii, sunt mașini vorbitoare și discursurile patriotice nu-s cerute de caracterul lor. Aceste discursuri ar fi tot așa de bune, dacă ar fi rostite de fonografe. E oare de vină patriotismul? Firește că nu, ci tratarea cât se poate de neartistică, de proastă, a subiectului.

Să ne închipuim însă că un scriitor talentat ar face o dramă de pe la 1848, că eroul dramei ar fi Bălcescu, a cărui inimă bătea așa de fierbinte, care suferea atât de mult de relele țării sale, al cărui puls bătea cu al țării. Artistul care ar scrie o astfel de dramă ar trebui negreșit să puie în gura eroului discursuri pline de focul patriotismului, pentru că altmintrelea tipul lui Bălcescu n-ar fi adevărat, ba fără aceste discursuri nici n-ar putea fi înțeles în total.

Așadar, încă o dată: patriotismul, ca și oricare altă manifestare a vieții individuale și sociale, poate să fie subiectul unei lucrări artistice, numai tratarea acestui subiect trebuie să fie în adevăr artistică. Și acuma întrebăm: ce mai rămâne din însemnatul articol al dlui Maiorescu? Mai rămâne încă „obiectivitatea curată" cu care arta trebuie să zugrăvească luptele între simțirile și între acțiunile omenești. Dl Maiorescu e foarte obiectivist. Publicul în fața artei trebuie să fie atât de obiectiv încât să ajungă „impersonal", poetul trebuie să expuie simțirile și acțiunile omenești cu atâta obiectivitate curată, încât să ne înalțe pe noi în „lumea impersonală". Cât de impersonal, cât de obiectiv mai trebuie să fie poetul! În alt loc dl Maiorescu zice: „Căci pentru orice om cu mintea sănătoasă este evident că o comedie nu are nimic a face cu politica de partid; autorul își ia persoanele sale din societatea contemporană cum este, pune în evidență partea comică așa cum o găsește și aceleași Caragiale care astăzi își bate joc de fraza demagogică, și-ar fi bătut joc ieri de ișlic și tombateră [5] și își va bate joc mâine de fraza reacționară". Așa ar fi dacă artistul, poetul, scriitorul ar putea să se facă impersonal până într-atâta încât să uite, să-și părăsească toate obiceiurile, convingerile, principiile sale; din nefericire, ori din fericire, asemenea lucru este și mai cu neputință pentru un artist decât pentru noi. Un artist, un scriitor are convingerile sale, principiile sale, e influențat de mijlocul în care trăiește, răsuflă în atmosfera morală a mijlocului social în care se află și de aceea lucrările sale, subiectele ce va alege, felul cum le va lucra, vor purta pecetea mijlocului social ce înconjură pe artist. Căci pentru orice om cu mintea sănătoasă, vom zice și noi, este vădit că un om credincios, un artist religios va putea face o satiră genială împotriva ateilor, dar nu va putea face o satiră adevărat artistică împotriva religiei, pe care o crede sfântă și bună. Pentru asemenea lucrare i-ar lipsi inspirația, ba nici chiar n-ar putea băga în seamă părțile de râs pe care un ateu le-ar putea vedea foarte ușor etc., etc.

Ne vom mai întoarce la această chestie; acum aducem mărturia unui însemnat logician pentru a sprijini părerea noastră: „Poetul

— zice acest logician — este mai întâi de toate o individualitate. De la aceleași obiecte chiar, despre care noi toți avem o simțire obicinuită, el primește o simțire așa deosebit de puternică și așa de personală în gradul și în felul ei, încât în el nu numai se acumulează simțirea până a sparge limitele unei simple impresii și a se revărsa în forma estetică a manifestării, dar însăși această manifestare reproduce caracterul personal fără de care nu poate exista un adevărat poet. Din multe părți ale lumii primește poetul razele de lumină, dar prin mintea lui ele nu trec pentru a fi stinse sau pentru a ieși cum au intrat, ci se răsfrâng în prisma cu care l-a înzestrat natura și «ies numai cu această răsfrângere și coloare individuală»". Și mai departe: „Artistul nu poate fi decât părtinitor". Cât de deosebită e vorba criticului, pe care-l citǎm aicea, de a dlui Maiorescu! Aici nu mai este vorba de impersonalități. Poetul este o individualitate, impresiile ce le primește sunt foartepersonale, creația poetului, artistului, reproduce caracterul personal al poetului, iese cu culoare individuală. Criticul nostru cade într-o exagerare opusă obiectivismului curat al dlui Maiorescu, declarând cam dogmatic: „Artistul nu poate fi decât părtinitor". Este dar greșit a zice că o comedie care-i satira unui partid n-are nimic a face cu convingerile politico-sociale ale autorului, dacă înfățișează caracterul personal al poetului, poartă urmele individualității lui.

Dar cine este criticul necunoscut, pe care l-am citat și care ne vorbește așa deosebit de dl Maiorescu, va întreba cineva? Cititorule, acest critic este dl Maiorescu din articolul Poeți și critici, articol publicat tot în Convorbiri literare în aprilie 1886. Tot dl Maiorescu bate pe dl Maiorescu; un tablou curios, dar adevărat.

Mai sunt și alte contraziceri în amândouă articolele. În articolul întâi ni se spune că un artist care nu-i cuprins de inspirație impersonală, nu este artist, ci pseudo-artist; în al doilea ni se spune că simțirile ce primește un adevărat poet sunt „așa de personale încât... chiar acumulându-se și revărsându-se în forma estetică, însăși această manifestare reproduce caracterul personal, fără de care nu poate exista un adevărat poet". În articolul întâi ni se spune că poeziile cu intenții politice actuale sunt o simulare a artei, dar nu artă. În al doilea vedem că slăvește pe Victor Hugo, „încarnarea geniului francez", pentru că între altele a cântat dezrobirea de

sub jugul politic! În articolul întâi ni se spune că odele la zile solemne sunt o simulare a artei, în al doilea se slăvesc Ostașii noștri, scris tocmai pentru ziua solemnă a biruinței noastre împotriva turcilor. În articolul întâi ni se spune, în sfârșit, că interesele lumii zilnice n-au ce căuta în artă, că poetul trebuie să ne transporte în lumea curată a ficțiunilor și chiar că patriotismul n-are ce căuta în artă ca patriotism ad-hoc; în al doilea ne laudă pe Alecsandri, zicând între altele: „...șovinismul gintei latine și ura contra evreilor el le reprezintă". Credem că sunt destule.

Am avea multe de zis în privința articolului Poeți și critici, dar le lăsăm pentru altă dată, acuma ne mărginim la câteva cuvinte. Autorul vrea să ne dovedească, înainte de toate, că este mare deosebire între poeți și critici și că poeții mari nu pot fi totodată și critici mari. Teza este adevărată dacă nu o prefacem în dogmă. Însă sub pana dlui Maiorescu deosebirea ajunge așa de mare, încât poeții și criticii se arată ca specii zoologice cu totul neasemănate, cum sunt de pildă mamiferele și reptilele. După dl Maiorescu: „Criticul este din fire transparent, artistul este din fire refractar". Din faptul că criticii sunt transparenți se scoate încheierea că poetul nu poate să înțeleagă, să simtă lucrarea artistică a altui poet; faptul că Voltaire n-a înțeles pe Shakespeare se generalizează pentru trebuința cauzei. Câți critici n-au înțeles pe Shakespeare, mai ales pe timpul lui Voltaire, despre aceasta nu se spune nici un cuvânt. E de prisos, credem, să mai spunem că teoria dlui Maiorescu e neadevărată, de vreme ce poetul tocmai pentru că-i poet, tocmai pentru că-i mai impresionabil decât noi va simți mai adânc o lucrare în adevăr poetică. Multe am mai avea încă de zis, mai ales în privința rolului criticii, care, după dl Maiorescu, pierde din însemnătate cu cât se dezvoltă literatura unei țări, în loc de a câștiga, cum credem noi.

Dacă ni s-ar face și nouă întrebarea ce-și pune dl Maiorescu, adică: arta, în general, are ori nu un element moralizator? Cu mare părere de rău, n-am putea da un răspuns afirmativ atât de necondiționat ca al d-sale, nu vom putea zice: „Da, arta a avut totdeauna o înaltă misiune morală, și orice adevărată operă artistică o îndeplinește". Nu vom da răspuns afirmativ, nu din aceeași pricină pentru care Macbeth nu putea rosti vorba „amin" — noi n-am făcut nici o crimă împotriva artei —, dar pentru că un răspuns atât de necondiționat (că orice operă adevărat artistică trebuie să aibă în sine un element moralizator) ar fi, după noi, neadevărat. A găsi astfel de element în orice lucrare artistică este a crede că arta poartă în sine o puternică taină

moralizatoare, în afară de împrejurările reale ale existenței sale, este a crede că arta e morală în sine, „an sich", cum ar zice neamțul, este a ridica arta la rangul de entitate metafizică.

Nu e vorbă, și noi credem că lucrările cele mari artistice sunt în general moralizătoare, vom arăta mai departe când și cum; este de asemenea cu putință ca opere artistice însemnate să aibă înrâurire demoralizatoare, ori nici de un fel, nici de altul. Arta, ca orice manifestare a minții omenești, este productul mijlocului natural și mai ales social, poartă pecetea timpului în care s-a alcătuit, a societății în care s-a produs.

Iliada și Odiseea lui Homer nu puteau să ia naștere decât sub cerul Greciei, în mijlocul republicilor veșnic în război ale vechii Elade, între cetățeni ale căror mândrie și libertate erau întemeiate pe robie. Divina comedia este produsul Italiei, ruptă în bucăți, pustiită prin lupta orașelor, sugrumată și pângărită prin nelegiuirile grozave ale nobililor și ale preoților, ale Italiei mistice și credincioase pe de o parte, iar pe de alta ale Italiei stăpânite de amorul exaltat din vârsta de mijloc. Numai în această Italie a putut să se plăsmuiască Divina comedia, întocmai după cum Raiul pierdut al lui Milton nu putea să se producă decât în Englitera cea aspră și puritană, și după cumFaust nu putea să ia naștere decât în timpul modern, în acest timp când înaintea omului știința modernă deschide orizonturi fără margini, îl ridică la o înălțime de la care i se amețește capul privind în jos, îl îndeamnă să răsfoiască tot mai mult tainele mărețe ale naturii; și pe de altă parte toate aceste înălțări în sferele înalte ale idealurilor filozofice nu-i dau omului modern mulțumire, nu-l îndestulează, ci îl fac să jelească timpurile când oamenii știau mult mai puțin, dar erau mulțumiți și împăcați în sineși. Între altele acest dualism dureros, productul epocii noastre, este înfățișat în marea dramă modernă, în scrierea lui Goethe. Ar fi fost tot așa de cu neputință compunerea lui Faust în vremile când s-a alcătuit Divina comedia pe cât ar fi fost ca opera lui Dante să fi luat naștere în timpurile noastre. Repetăm, o poemă artistică, arta în genere e productul mijlocului social. Dacă este așa, e vădit că un mijloc social stricat, nemoral, va corupe arta, va produce opere artistice nemorale și aceste produse ale societății corupte vor avea și ele înrâurire demoralizatoare. Pentru acei care sunt învățați a se uita la artă ca la un fetiș și care vor fi loviți de vorba „artă demoralizatoare", aducem un exemplu doveditor. Să presupunem o clasă socială coruptă, cum au fost clasele de sus pe vremea imperiului roman ori

cum sunt clasele de sus în centrurile civilizației moderne, în orașele mari, mari prin bogăție, prin numărul locuitorilor, dar și prin o corupție înjositoare și rafinată. Să presupunem, zicem noi, că un artist, făcând parte din aceste clase, gustând „deliciile acestei corupții rafinate", ar face un tablou al cărui subiect ar fi o „orgie". În această orgie se vor desfășura toate goliciunile pentru care arta modernă începe a avea atâta tragere de inimă, nu numai în pictură, toată voluptatea, toată bestialitatea senzuală, dar rafinată, la care a putut ajunge această civilizație stricată și rafinată. Oare acest tablou, productul unui mijloc corupt, nu va avea el influență corupătoare asupra mijlocului ce l-a produs și asupra celor neatinși încă de corupție, dar care n-au încă destulă putere pentru a i se împotrivi? Și aicea trebuie să ne înțelegem bine, noi nu zicem că arta poate să creeze o societate coruptă, dimpotrivă, ea este produsul societății; dar odată produsă, arta la rândul ei mărește corupția și demoralizarea. Ni se va zice poate că moral și imoral, ca și decent și indecent, sunt lucruri relative. Foarte adevărat, dar sunt lucruri în privința imoralității cărora nu poate să fie nici o discuție. Și pentru a lămuri chestia, să luăm câteva puncte de vedere deosebite, din teorii morale deosebite.

După H. Spencer, reprezentantul științific al „moralei evoluționiste", tot ce slujește pentru păstrarea individului și a speciei omenești va fi moral, pentru că plăcerea mărește puterile individului, pentru că plăcerea este un instrument puternic în lupta pentru trai, ea deci va fi moralizatoare. Dar este plăcere și plăcere. Și tabloul senzual, voluptos, pornografic, al artistului nostru va produce plăcere, însă o plăcere de soiul orgiei însăși, o plăcere patologică care înjosește pe om trupește și sufletește și care prin moștenire înjosește, strică și generațiile viitoare. Plăcerea ce va pricinui acest tablou, sentimentele ce va deștepta vor fi cu totul protivnice conservării individului și speciei, vor fi cu totul nemorale. Să luăm punctul de vedere al dlui Maiorescu. Moralitatea artei stă, după d-sa, în lupta contra sentimentelor egoiste, în uitarea de sine, în ridicarea într-o lume impersonală, pe câtă vreme cineva este stăpânit de artă. Firește însă că tabloul pomenit va avea cu totul altă înrâurire asupra unor privitori aplecați dinainte către corupție (presupunem un mijloc corupt); pe câtă vreme vor fi stăpâniți de dânsul, într-înșii se vor deștepta sentimente care n-au nimic a face cu „lumea impersonală". În sfârșit, din punctul de vedere al moralei teologice, după care toate noțiunile morale ne sunt date prin intuiție

dumnezeiască, tabloul va avea de asemenea înrâurire demoralizatoare. Iată dar trei puncte de vedere deosebite, și din toate urmează că tabloul presupus este demoralizator. Dar poate se va putea tăgădui numele de artă acestui tablou, numai pentru că artistul este vinovat de atentat la „bunele moravuri"? Și de ce, mă rog? În acest tablou poate fi foarte bine un geniu vrednic chiar de Rubens, ale cărui tablouri iată cum le descrie un mare cunoscător în ale artei, H. Taine: „În mâinile lui zeitățile grece au devenit trupuri flamande... Venere grase și albe care-și țin amanții cu un gest molatic de curtezană, Ceres viclene care râd, sirene vânjoase și cărnoase, înfiorate de plăcere, și îndoituri molatice și încete ale trupului viu și palpitator, aruncături furioase, dorințe neînvinse, măreață dare pe față a senzualităților fără frâu, triumfătoare..."[6] Toate acestea pot să fie și în tabloul artistului nostru, numai cu o notă specială, să arate senzualități și voluptăți „nesănătoase" cum n-au fost la flamanzi, dar cum se găsesc în centrele civilizației noastre, astfel cum le descrie Zola.

Să luăm alt exemplu, care va arăta și mai bine cugetarea noastră. Să luăm de pildă clasele dominatoare ungare cu patriotismul lor orb, cu disprețul împotriva naționalităților stăpânite, cu ura lor în contra acestor supuși, care vor să dea semne de viață neatârnată. Să presupunem un pictor mare care să fi fost crescut în mijlocul acestor clase, care să fi primit din pruncie ideea că națiа maghiară este din firea sa superioară românilor și prin urmare chemată a-i stăpâni. Și să zicem că pictorul va face un tablou care va înfățișa aceste două naționalități, unguri și români; el va pune sus o ceată de unguri nalți, chipoși, cu fața plină de mândrie și de inteligență, cu mutre poruncitoare... în sfârșit o rasă de stăpâni despre care oricine, văzându-i, va zice: „Iată oameni meniți a porunci". Jos însă ar zugrăvi o mulțime ticăloasă, dobitoacă și printr-însa ar înfățișa pe români, încât oricine, văzându-i, ar zice: „Iată o rasă înjosită, menită la robie". Acest tablou, produsul unui mijloc cu idei și sentimente înguste și imorale, n-ar demoraliza și mai tare acest mijloc, n-ar face relațiile și dușmănia între cele două națiі și mai rele, în loc de a dezvolta sentimentele frățești, cum s-ar cuveni? Și băgați de seamă că tabloul ar putea să fie nu numai artistic, dar chiar real și alcătuit din elemente adevărate. Și iată cum: în fiecare nație sunt tipuri mândre, inteligente, dar sunt și înjosite, proaste, idioate; tipuri de un fel și de altul se află atât între unguri cât și între români; artistul n-a avut decât să ia dintre unguri tipuri alese și dintre români tipurile cele mai

proaste. Mai mult decât atâta, sentimentele patriotice înguste ale artistului nostru îl vor face să ia în seamă mai ales tipurile mari ale naţiei sale şi numai pe cele idioate din naţia disprețuită, împotriva căreia l-au aţâţat creşterea şi mijlocul social în care trăieşte. Se înţelege că aceeaşi influenţă ar avea o lucrare artistică din domeniul poetic, literar, numai cu atâta deosebire, că opera literară fiind făcută din cuvinte, din vorba omenească, înrâurirea ei moralizatoare ori demoralizatoare va fi mai sigură şi mai puţin schimbătoare. Cu greu ne închipuim un mijloc social în care o poemă artistică aţâţând ura între natii să poată avea înrâurire moralizatoare.

Credem că s-a lămurit îndestul acuma punctul nostru de vedere şi că am dovedit cât de tare greşeşte dl Maiorescu punând artei în genere firma cu inscripţia „moralizatoare".

Cu totul altceva este dacă ni se va pune întrebarea: „Arta trebuie oare să fie moralizatoare, este de dorit ca arta să aibă misiune moralizatoare şi educatoare?" La această întrebare vom răspunde cu toată tăria: „Arta trebuie să aibă misiune educatoare şi moralizatoare; da, arta poate să aibă foarte mare influenţă educatoare şi moralizatoare". Nu putem analiza în acest articol în ce anume stă moralitatea artei. Pentru aceasta ar trebui mai întâi să ne înţelegem asupra moralei în general, cum vom şi face altă dată. Dar putem arăta una din condiţiile de căpetenie pentru ca arta să aibă putere moralizatoare şi educatoare. Această condiţie este moralitatea artistului însuşi, înălţimea morală, intelectuală, ideală în care a ajuns el.' Pentru dovedirea acestui mare adevăr facem apel la dl Maiorescu care, în Poeţi şi critici, a zis că opera artistică reproduce caracterul personal al artistului şi că impresiile artistului nu ies aşa cum i-au intrat în minte, ci cu culoarea lui individuală. Dacă dl Maiorescu înţelege cele scrise aşa cum le-am înţeles noi, atunci a spus un adevăr foarte adânc. Da, opera artistică reproduce caracterul personal al artistului, şi sub „caracter" trebuie să înţelegem temperamentul, inteligenţa, simpatiile şi antipatiile, ura şi iubirea, bucuria şi suferinţa lui -toate înrâuririle mijlocului social în care trăieşte, a primit educaţie etc. Mai mult, o lucrare adevărat artistică nici nu poate să nu reproducă caracterul personal al artistului, bineînţeles dacă opera este destul de întinsă pentru a putea reproduce un caracter. Dacă artistul e melancolic, amărât..., plină de melancolie şi de durere va fi opera lui; iar dacă se va încerca a plăsmui o operă hazlie, veselă, gingaşă, fluşturatică, nu va reuşi, lucrarea lui nu va fi o creaţiune, ci o meşteşugire, o operă slabă, dacă nu

proastă, pentru că n-ar corespunde caracterului personal al artistului. Scepticul, melancolicul, amărâtul Leopardi n-ar fi putut să scrie ca Heine, și acest din urmă, când a vrut să scrie o tragedie măreață în felul lui Shakespeare, a scris pe Ratcleaf, operă despre care am putea zice franțuzește că-i „franchement mauvaise"[7] . Dacă toate acestea sunt adevărate, dacă lucrarea artistului reproduce caracterul lui personal, dacă pe de altă parte înălțimea morală, idealul, credințele și simpatiile artistului fac parte din caracter, este vădit că opera va reproduce moralitatea artistului și va avea cu atâta mai mare înrâurire moralizatoare, cu cât artistul însuși va sta la mai mare înălțime morală; și cu cât e mai mare geniul artistului, cu atâta mai cu tărie se va reproduce înalta lui moralitate în operă, cu atâta mai puternică, mai întinsă, mai adâncă va fi înrâurirea moralizatoare a operei lui. Așadar, opera artistică va fi cu atât mai moralizatoare cu cât va fi mai mare elementul moral întrupat în ea de artist și cu cât execuția ei va fi mai genială. Din acest adevăr poate însă să fie scoasă o încheiere greșită. Dacă puterea moralizatoare a unei opere artistice e cu atât mai mare cu cât opera e mai genială, atunci arta are putere moralizatoare în sine. Și în adevăr, mulți judecă așa și plecând de la adevărul că opera artistică e cu atâta mai moralizatoare cu cât e mai mare, scot încheierea că arta are în sine putere moralizatoare și apoi, căutând-o numaidecât, ajung la definiții metafizice, ca „înălțare impersonală într-o lume impersonală". Toate acestea sunt însă neadevărate, pentru că nu putem zice că puterea moralizatoare a artei este proporțională cu genialitatea artistului, decât numai dacă opera cuprinde în sine elementul moral, și fără condiția a doua afirmarea întâia e greșită. Arta în sine este tot atât de puțin moralizatoare cât este de folositor și cuțitul în sine. Cuțitul este foarte folositor numai când e întrebuințat la ceva aducător de folos și utilitatea lui va fi proporțională muncii folositoare îndeplinită printr-însul; în mâna unui nebun, sau încă și mai mult în mâna unui hoț, cuțitul este peste măsură de vătămător.

Am zis că una din condițiile de căpetenie pentru producerea lucrărilor artistice moralizatoare este înălțarea morală și ideală a artistului însuși. Pentru o operă artistică moralizatoare se cer deci două condiții: înălțarea morală și ideală a artistului și puterea creatoare, geniul. Una singură dintr-însele nu ajunge. Să presupunem un om cu înalte idealuri, cu morală aleasă, dar fără talent în pictură. Să zicem că presupusul pictor ar face un tablou cu subiect și scop foarte moralizator; firește că, în ciuda moralității ideale a

pseudo-pictorului, tabloul va fi prost, picioarele vor fi unul mai lung și altul mai scurt, între părțile trupului nu va fi nici o proporție, fețele vor fi lipsite de expresie etc., în sfârșit tabloul va fi o caricatură și numai putere de a moraliza nu va avea. Aicea vedem și mai limpede de ce operele pseudo-artistice ale dramaturgilor noștri, cu toate învățăturile morale ce pun în gura persoanelor ce ne înfățișează..., n-au nici o înrâurire și, cum zice cu drept cuvânt dl Maiorescu, sunt nemorale din punctul de vedere al artei. Pricina însă nu-i unde o găsește d-sa, adică în faptul că ne coboară în lumea intereselor zilnice, ci în lipsa de talent artistic la autorii lor. Aceste opere mincinoase sunt întocmai ca tabloul de mai sus, cu scop moralizator, dar fără nici o proporție, cu colorit stupid etc.

Subiectul ce va lua artistul e mai mult ori mai puțin indiferent. Aici, în parte, are dreptate dl Maiorescu, numai explicația d-sale nu-i adevărată. Să ne întoarcem la exemplul nostru cu artistul care a făcut un tablou ori a scris o poemă despre orgie, care a făcut o lucrare demoralizatoare, ca și mijlocul în care s-a dezvoltat el însuși. Să presupunem alt artist care nu face parte din cercul demoralizator și demoralizat, ori care, chiar dacă face, n-a fost atins de corupție, ba chiar, ajutat de natura sa și de multe împrejurări fericite, a ajuns om cu moralitate înaltă. Acest artist va putea și el să ia orgia ca subiect pentru o poemă sau un tablou (după cum va fi, poet ori pictor); dar cât de deosebit va fi cuprinsul și, prin urmare, înrâurirea operei lui!... Dacă în cea dintâi corupția se arată idealizată și deșteaptă în public senzualitate și voluptate exagerată, împingându-l la desfrânare, în a doua orgia va fi urâcioasă, opera artistului va fi o explozie de protestare, un strigăt de durere împotriva înjosirii demnității omenești, în contra bestialității neînfrânate, un strigăt de protestare care va purta pecetea înaltei moralități a artistului și a marelui său talent. Dacă cea dintâi va îndemna la desfrânare, cu atâta mai mult, cu cât artistul ce a făcut-o a fost mai genial, a doua va îndepărta de la destrăbălare cu atâta mai tare cu cât geniul artistului va fi mai puternic. Când trecem de la aceste considerații teoretice și ipotetice în domeniul artei reale, câmpul ce ni se deschide e atât de întins, încât ne e cu neputință să-l cercetăm cu de-amănuntul într-un articol, nu putem atinge decât o parte neînsemnată, va trebui deci să ne mulțumim numai cu câteva exemple.

Să luăm același subiect tratat de mai mulți artiști, de pildă războiul. Îl credem foarte potrivit pentru demonstrările noastre, fiindcă în privința

războiului, din punct de vedere moral, mai că nu sunt deosebiri de părere. Nu-i vorbă, sunt unii care cred că războiul, în unele împrejurări, este trebuitor, de pildă războiul pentru apărarea neatârnării în contra unor năvălitori. Și noi îl credem trebuitor în astfel de împrejurări, dar aceasta nu ne împiedică de a simți groază împotriva măcelurilor între oameni și de a avea dorința foarte morală de a trezi în inimile și în mințile tuturor groază, protest în contra războiului. În privința aceasta toți sunt de o părere. Să luăm dar războiul ruso-turco-român, acest război care prin măcelurile de la Plevna, Grivița etc. face să ni se strângă inima și acum de durere. Iată cum ni-l înfățișează bardul de la Mircești: Grivița, acest loc blestemat, care a costat pe România atâta sânge și lacrimi, care a făcut atâtea văduve și atâția orfani, e personificată de poet ca o fată frumoasă, și anume ca fata lui Gazi-Osman; turnurile dimprejurul Griviței sunt colanul care strânge talia mlădioasă a fetei, pe colan joacă fulgerele; iar soldații români sunt reprezentați printr-un flăcău care vrea să-i ia colanul, cântându-i că ea e bună de sărutat, ca și dânsul de luptat... Grozăviile războiului ne sunt înfățișate într-un tablou gingaș, vesel, aproape flușturatic, cu apucări de colan, cu sărutări... Când înaintea mormântului deschis al unui om, cuiva din convoiul funebru i-ar veni în gând să joace cancanul, fiecare ar găsi faptul cu desăvârșire nemoral; când însă un poet, înaintea mormântului deschis a zece mii de oameni, cu glas gingaș și vesel începe a ne îndruga Isaia dănțuiește, suntem gata a găsi că-i foarte moral lucru, sub cuvânt că poetul ne ridică într-o lume impersonală; nu-i vorbă, poezia dlui Alecsandri e frumoasă, tabloul gingaș, versurile curgătoare și armonioase, dar, chiar de ar fi executarea acestei poezii de o mie de ori mai artistică, înrâurirea ei moralizatoare va fi pentru noi mai mult decât problematică.

Să vedem acum alte lucrări artistice despre războiul ruso-turco-român, ale mult talentatului pictor rus Vereșciaghin. Și acesta a zugrăvit războiul, dar ce nespusă deosebire! Tablourile lui sunt un strigăt împotriva măcelurilor între oameni, operele lui artistice ne tulbură toată inima, trezesc toată durerea pricinuită de război și, aţâţându-ne toată inteligența, pare că ne zic:"Uitativă, oamenilor, ce faceți voi!" Și iată cum ne descrie un corespondent vienez al revistei Die Neue Zeit tablourile lui Vereșciaghin:

„În După atac vedem un loc unde se dau îngrijiri la răniți, unde mulțimea răniților e atât de mare, încât nu pot fi toți puși la adăpost. Plouă, și răniții fără apărare înoată în glod, apă și sânge. Doctorii fac ce pot, surorile de

caritate caută, pline de milă, cu un devotament admirabil, să liniștească suferințele acestor nenorociți; dar sunt prea mulți. Stau fără îngrijire, fără hrană, părăsiți în voia chinurilor, în a deznădejdii, cei mai mulți cu moartea pe fețele oțelite de durere. Chiar în față a pus un flăcău frumos și tânăr de tot, cu brațele legate; prin petice străbate sângele, iar nenorocitul privește așa de trist cu ochii săi sinceri.

Vereșciaghin îl cunoștea și ne spune, în amintirile sale, despre răvașele mamei lui, aflate la dânsul, și care erau pline de îngrijiri delicate.

Și acest câmp acoperit de morți, care în tabloul Învinși se întinde într-o perspectivă fără margini, nu-i oare acela în care artistul a căutat o zi întreagă pe frate-său printre cadavre ciuntite și goale?

Zac în câmp pustiu, între tufari despuiați de frunze și între mărăcini țepoși.

Nori grei și groși acoperă cerul; ploaia deasă cade și vântul vâjâie peste tufari. Dar cei culcați între spini nu-i simt pleoscăitul, nu simt nici vântul rece care suflă peste trupuri și duce departe mirosul putregiunii.

Și înaintea șanțului deschis stă un popă în veșminte bogate, murmură rugăciuni și cădelnițează cu tămâie deasupra morților. Cât de adevărat l-a zugrăvit Vereșciaghin pe acest popă umilit și mărginit la minte! Un soldat îl ajută stând lângă dânsul; acesta e reprezentantul tipic al ascultării oarbe. I-a nimerit chipul ca un maestru, și impresia ce face e atotputernică."

Vereșciaghin a făcut și Sentinela rusească. Iată frumoasa descriere ce ne-o dă același corespondent:

„Aer întunecat, viscol strașnic, sentinela la locul singuratic cu pușca-n mână, cu gugiul de lână tras așa de tare pe obrazu-i tânăr, încât nu i se mai zăresc decât ochii vioi.

Pe al doilea tablou, îl vedem pe tânăr cum înțepenește, nu mai este în stare a face vreo mișcare, cum omătul i s-a suit până peste genunchi, dar tot stă locului. Nu se mai poate ținea drept, ci e îndoit ca o salcie, dar stă; deși vără adânc mâinile în mâneci, ține încă după reglement arma la braț. Și-a plecat capul pe piept, gugiul i-l acoperă de tot.

Al treilea tablou ne arată o movilă de omăt — sentinela-i dedesubt. Se vede vârful gugiului, ici și dincolo tălpile ciubotelor. O mână iese afară — degetele înțepenite, moarte, țin cu tărie pușca".[8]

Acestea sunt operele artistice care, împreună cu Execuția în India, Execuția nihiliștilor în Petersburg etc., au făcut atât de adâncă impresie în

Apusul Europei, au lucrat pentru pacea europeană mai mult decât „liga de pace" în ani întregi. Talentul artistului rus e mai presus de orice îndoială, însă ar fi, credem, o nebunie a-l pune alături cu geniul titanic al lui Rubens. Cu toate acestea, fiind mai prejos ca talent artistic, operele lui Vereșciaghin sunt superioare în putere moralizatoare și educatoare tuturor „Venerelor grase și albe", cel puțin pentru epoca noastră și pentru cele următoare, până vor mai fi aceste rele sociale împotriva cărora ne ridică sufletul și inima marele artist. Acestea sunt operele artistice. Când trecem de la opere la artist, vedem îndată cât de mare dreptate am avut zicând că înălțimea morală și ideală a artistului este un element de căpetenie pentru producere de lucrări moralizatoare. Iată câteva fapte care caracterizează pe Vereșcia: Om cu stare, artist cu nume mare, el de bunăvoie se duse după armată în război pentru ca să ne poată povesti prin tablouri toate grozăveniile. În armată, împreună cu Skobelev, mergea la punctele cele mai amenințate, schițele le-a cules, cu un sânge rece de necrezut, sub ploaia de gloanțe. În Giurgiu, pentru a avea bine o luptă de artilerie, s-a băgat într-o corabie în care țînteau turcii și care a fost găurită de grenade. Artistul a scăpat ca prin minune. După război, țarul, temându-se de întipărirea ce aveau să facă tablourile lui, a vroit să le cumpere cu un milion de ruble. Vereșciaghin n-a primit acest negoț, ci a plecat în Europa. Cât despre ideile înalte, despre concepțiile sociale la care a ajuns el, ne dă dovadă cuvântarea ce a ținut la expoziția din Budapesta, din care se vede limpede că artistul merge înaintea veacului său.

De la arta timpurilor noi, să ne depărtăm în vremurile trecute, în vremea înfloririi artei, în țara artelor frumoase. Iată cum caracterizează Taine pe cel mai mare artist al Italiei, pe MichelAngelo: „În geniul său și în inima sa a aflat Michel-Angelo aceste tipuri. Pentru a le prinde i-a trebuit suflet de pustnic, de gânditor, de răzbunător, un suflet furios și nobil, rătăcit printre suflete moleșite și stricate, printre trădări și apăsări, în fața biruinței neînlăturate a tiraniei și nedreptății, sub ruinele libertății și patriei, el însuși fiind amenințat cu moartea, simțind că, dacă mai trăia, trăia numai din milă și poate numai pe puțină vreme, nefiind în stare a se pleca, a se supune, retras cu totul în această artă, prin care în tăcerea robiei sufletu-i mare și deznădăjduirea-i mai vorbeau încă. Iată ce a spus despre Statuia adormită: «Plăcut îmi este să dorm, și încă mai plăcut să fiu de piatră; cât timp ține ticăloșia și rușinea, să nu văd nimica, să nu simt nimica este fericirea mea;

nu mă trezi; ah! vorbește încet!»"[9] Nu e deci de mirare că sub mâna lui Michel-Angelo Leda a ajuns o regină plină de putere, de seriozitate, de energie, de inteligență, iar în ale altora a dat prilej la atâtea tablouri mai mult sau mai puțin pornografice.

Când trecem în domeniul literar, în domeniul poeziei, teza noastră se arată și mai adevărată și mai ușor de dovedit; materia fiind însă bogată, trebuie să ne mărginim. Am putea lua drept dovadă pe Byron, Shelley, Victor Hugo, Schiller, Mickiewicz etc., dar toți aceștia pot să pară prea tendențioși și de aceea luăm un poet care pare mai obiectiv decât alții, pe genialul Shakespeare. Operele lui Shakespeare au un element educator și moralizator foarte mare. În ce constă moralitatea operelor lui? Shakespeare a analizat pasiunile omenești și ciocnirile între dânsele, a pătruns inima și sufletul omenesc, așa că a rămas neîntrecut atât de cei dinainte de dânsul cât și de cei ce l-au urmat. Unde este dar în această lucrare, care pare atât de obiectivă, unde este elementul moralizator? Da, în adevăr, Shakespeare nu pune pe eroii săi să dea pe față convingerile morale, nu le pune în gură învățături morale, nu pedepsește anume pe cei ce îi crede nemorali, și nu răsplătește virtutea; și dacă făcea asemenea lucru, nu numai că n-ar fi unul din cei mai mari artiști ai lumii, dar chiar n-ar fi artist defel. Shakespeare nu ne dă lecții de morală, cu toate acestea operele lui poartă pecetea nestearsă a unei înălțimi morale și ideale, a unor sentimente omenești până la care puțini au ajuns chiar acum, trei veacuri după ce a trăit marele artist. Shakespeare nu ne face curs de morală în Romeo și Julieta, dar gingășia, iubirea, compătimirea pentru suferința altora, puse de poet în opera sa, ne atâță cu tărie aceleași simțiri. Compătimirea adâncă pe care o simțim noi către regele Lear și care ne strânge inima de durere, care parcă ne-ar rupe-o cu cleștele, când el strigă: „Cordelia! Cordelia! stay a little!" ori când repetă deznădăjduit: „Never, never, never, never, never!" — această adâncă durere și compătimire este totuși mai mică decât cea ce trebuie să o fi simțit însuși artistul zugrăvindu-ne pe nefericitul rege. Shakespeare ne deșteaptă sentimentele cele mai înalte, ne atâță cele mai ascunse coarde ale bunătății, iubirii, compătimirii; totodată ne deșteaptă groază împotriva crimei, dar nu contra criminalilor. Cu o pătrundere genială, uimitoare, marele Shakespeare a înțeles acum trei veacuri că criminalii sunt oameni anormali, bolnavi, nebuni; acum trei sute de ani, a înțeles, ori cel puțin a simțit, că ei merită compătimire, mai mult decât răzbunare; cu marea sa inimă, genialul poet a

înțeles că crimele sunt un rod fatal al societății, al mijlocului, al temperamentului, și de aceea a ajuns la concepțiunea morală că criminalii sunt productul fatal al condițiunilor de trai și că merită compătimire. El nu ne spune lămurit acestea, dar le simte și ne face să le simțim și noi. Când Macbeth se arată după grozavul omor al regelui Duncan, vedem înaintea noastră un nebun, un om nimicit sufletește. Mândrul thane[10] de Glamis, îndată după omor, ca un școlar fricos întreabă: „N-ai auzit vreun zgomot?" [11] Iar toată turbarea sufletului acestui nenorocit o vedem în întrebarea naivă și grozavă totodată: „Dar pentru ce n-am putut rosti «amin»?"[12]

Și când tot chinul conștiinței lui bolnave izbucnește în înfricoșatele cuvinte: „Și acest glas tot strigă prin toată casa: «Nu mai dormi! Glamis a ucis somnul, și iată de ce Cawdor nu va mai dormi. Macbeth nu va mai dormi!» [13]

Aceste cuvinte ne îngheață inima, simțim că Glamis în adevăr a omorât somnul, și anume somnul său chiar, și că Macbeth nu va mai dormi, și nu știm pe cine să plângem mai mult: pe nefericita jertfă ori pe nefericitul criminal. Cele mai curate sentimente omenești, cele mai înalte vederi morale, cele mai largi închipuiri morale care au umplut inima regelui poeților s-au încorporat în operele lui și aceste opere deșteaptă, ca prin farmec, într-un șir de generații ce s-au urmat de atunci până acuma și se vor mai urma încă, deșteaptă aceleași simțiri, aceleași mărețe închipuiri, aceleași sentimente morale. Iată puterea educatoare și moralizatoare a operelor lui Shakespeare. Înălțimea morală și ideală a lui Shakespeare însuși le dă puterea aceasta și întrucâtva chiar marea lor putere artistică.

Aici este locul să explicăm în câteva cuvinte o frază spusă mai înainte, că înălțimea morală și ideală a artistului îl va face să poată mai ușor crea o operă mare. În adevăr, acea stare sufletească, aţâţarea nervoasă, inspirația într-un cuvânt, care e trebuitoare unui artist, va veni mai cu tărie la cel ce va sta la înălțimea morală și ideală a veacului său, decât la artistul care nu va îndeplini această condiție. Și aici putem lua ca martor pe cel mai mare poet al veacului nostru, pe Goethe, citat de Taine: „Pentru a face opere frumoase — zice Taine — singura condiție este cea arătată de marele Goethe: «Umpleți-vă mintea și inima, oricât de largi ar fi, cu ideile și sentimentele veacului vostru, și opere mari veți face»".[14] Aceste adânci cuvinte le-am putea completa în felul următor: „Umpleți-vă inima și sufletul, cât de largi ar fi ele, cu ideile, simțirile, cu toată moralitatea veacului vostru, și opere

artistice și moralizatoare veți produce".

După ce am dobândit câteva principii adevărate, ne vom sluji de dânsele pentru a lumina unele din spusele noastre și care au părut multora greșite. Când am zis că opiniile, principiile politice și sociale ale unui scriitor satiric pot să scadă însemnătatea satirei lui și să-i împiedice chiar, până la un punct, dezvoltarea talentului, această părere a noastră a fost primită cu neaprobare nu numai de către dl Maiorescu, dar și de unii din prietenii noștri. Unii din prieteni ne ziceau: ce au a face credințele politice cu scrierile literare? „Căci pentru orice om cu mintea sănătoasă -urmau ei, ca și dl Maiorescu, — este evident că, dacă azi artistul râde de liberali, mâine poate să râdă de conservatori, și așa mai departe; de asemenea și talentul lui poate să se dezvolte cât de mult; căci n-are nimic de împărțit cu credințele politice." Nu știu ce opinie va avea dl Maiorescu, dar de prietenii noștri suntem bine încredințați că vor înțelege cât de mult greșeau. Dacă principiile arătate mai sus sunt adevărate, și despre acest fapt nu ne îndoim, nu mai poate să fie îndoială că avem dreptate noi. Dacă în opera artistică se reproduce caracterul autorului, dacă înălțimea lui ideală și morală este condiția de căpetenie pentru producerea de opere moralizatoare, dacă, în sfârșit, pentru a face opere mari, se cere să ne umplem mintea și inima cu cele mai mari idei și sentimente ale veacului... cum pot atunci să fie fără înrâurire credințele, idealurile politice și sociale ale artistului, mai ales când opera are ca obiect viața politică și socială? Ar fi în câtva încă de înțeles, dacă subiectul artistului ar fi viața privată, lăuntrică a omului, deși chiar și atunci am avea multe de zis. Dar când un scriitor ne face o satiră împotriva unui strat social întreg, atunci a spune că credințele politice și sociale ale autorului n-au nici o înrâurire e o absurditate. „Altfel descrie lumea Goethe, altfel o descrie Heine, altfel Leopardi, altfel Victor Hugo", ne zice dl Maiorescu. Da, perfect adevărat. Și când se va scrie satira unui strat social întreg, altfel o va scrie un conservator religios, altfel un liberal ipocrit, altfel un socialist ateu. Lucrurile de care va râde, felul râsului, tăria lui, totul va atârna de felul scriitorului și de idealurile lui politice și sociale.

Cât despre înrâurirea idealurilor în general și a celor politicosociale îndeosebi asupra felului operelor unui artist și asupra puterii lor moralizatoare, mi se pare că nu mai încape îndoială. Puțin am putea să mai adăugăm în această privință la cele zise până aci. Pentru ca autorul să râdă și să ne facă și pe noi să râdem, trebuie ca subiectul să deștepte râs mai

întâi într-însul, trebuie să-i pară lui mai întâi de râs. Cu cât însă va sta artistul mai sus de contemporanii săi, cu atâta va găsi mai mult material pentru râs și cu atâta râsul lui va cuprinde un câmp mai larg, cu atâta va fi mai adânc, va lovi mai tare, va arde în carne vie. Un om cu dezvoltarea ideală a luiNae Ipingescu, oricât de mare talent artistic ar avea, n-ar putea să ne facă să râdem de stratul social ai cărui eroi sunt Inimă rea, Zița etc., n-ar putea pentru că stratul de care vorbim nici n-ar stârni râsul lui Nae Ipingescu; asemenea artist ar putea să ne facă să râdem de un strat mai jos... Aceleași lucru trebuie să spunem și în privința înălțimii morale a autorului. Cu cât va fi mai mare înălțimea morală de la care observă artistul societatea descrisă, cu atâta mai adâncă înrâurire vor avea scrierile lui, cu atâta râsul lui (e vorba de satiră) va lovi mai tare și, mai ales, va lovi tocmai ce trebuie lovit. Acestea toate sunt lucruri, putem zice, comune, și e de mirare numai că se găsesc oameni care nu pot să le înțeleagă. Asemenea este foarte lămurit lucru că satira, în orice formă artistică s-ar arăta, își lărgește lucrarea cuprinzând viața politică și socială, și atunci idealurile autorului vor juca un rol foarte însemnat în satiră, și dacă vor fi puțin înalte, lucrarea va pierde foarte mult din înrâurirea sa moralizatoare. Și iată de ce am zis noi că nu se poate râde cu succes de o societate, de viața ei politico-socială, și mai ales că nu-i cu putință un râs cu putere moralizatoare și educatoare, când artistul are idealurile în urmă, în loc să le aibă înainte. Din doi artiști satirici aflători în împrejurări de altfel deopotrivă, acela va avea înrâurire mai mare, și educatoare și moralizatoare, și chiar va face opere mai mari, care va avea idealuri sociale mai înalte. Adevărul ziselor noastre nu poate fi zdruncinat nici într-un chip.

Cât de mare este rolul idealurilor sociale înalte în literatură ne dă o dovadă convingătoare toată activitatea grupului junimist. Rugăm pe cititori să caute tabloul fotografic al cercului junimist de la Convorbiri literare. Ce mai pleiadă de oameni tineri, talentați: poeți, critici, oameni de știință, oameni tineri, energici și mulți chiar cu totul neatârnați din punct de vedere material! Cât de mult făgăduia acest mare, strălucit cerc literar pentru dezvoltarea intelectuală, morală și estetică a României! Dar poate n-au fost priitoare împrejurările în care se afla țara, poate ele n-au lăsat acest cerc să capete înrâurire asupra minților și inimilor! Oh, nu, fu totul dimpotrivă. Împrejurările au fost atât de bune, atât de potrivite, cum rar se poate întâmpla în istoria unei nații. A fost după scuturarea jugului influențelor

străine, după ridicarea iobăgiei, după introducerea formelor europene, când instituțiile cele mai noi nu-și arătaseră încă arama, când toți aveau iluzii mari, când, prin urmare, o lucrare inteligentă putea foarte ușor să deștepte simpatii, entuziasm chiar. De altă parte, din punct de vedere literar nu era făcut mai nimic în țară. E greu de câștigat înrâurire mare în țara lui Molicre, Alfred de Musset, Victor Hugo; dar într-o țară unde în privința literară nu era făcut mai nimica putea căpăta influență și un cerc mai puțin numeros, mai puțin talentat decât al Convorbirilor literare. Așadar, acest cerc literar ar trebui să aibă nespus de mare înrâurire în țară, judecând a priori ar trebui să dea tonul întregii mișcări literare, ar trebui să aibă mii de prozeliți, să producă mulțime de opere însemnate, să fi prins rădăcini în toate unghiurile țării, să fi făcut educația unei generații întregi. Cât de mult însă se deosebește acest tablou ce ar trebui să fie, de ceea ce este în adevăr! Înrâurirea Convorbirilor literare a fost neînsemnată, școală literară n-au înființat, mai toți oamenii talentați din acest cerc literar au părăsit literatura pentru meserii mai mănoase. De unde urmează oare această mare deosebire între ce trebuie să fie și ce este în adevăr? După noi, una din pricinile de căpetenie este următoarea. Pentru a căpăta o înrâurire așa de mare cum am zis, ar fi trebuit o activitate energică, plină de jertfe, cuvinte pline de foc care să meargă drept la inimă, jertfe materiale, și toate acestea se puteau face numai în numele unei idei mari, toate acestea se puteau numai dacă cercul însuși ar fi stat la o mare înălțime ideală, dacă, prin concepțiunile sale, ar fi putut lumina și înnobila pe concetățeni, numai astfel ar fi putut câștiga înrâurire adâncă și statornică. Pentru a sta însă așa de sus, ar fi trebuit idealuri sociale înalte; în privința aceasta însă cercul nostru era junimist-conservator; luminătorii, dacă nu erau săraci cu duhul, dar erau mai săraci cu idealuri mărețe decât chiar concetățenii lor. Iată una din condițiile de frunte, pentru care influența lor a fost neînsemnată, mai ales în comparare cu ceea ce se putea aștepta; cea mai mare parte a părăsit literatura, iar cel mai sincer, cel mai impresionabil și poate cel mai talentat dintre ei, un poet în toată puterea cuvântului, care s-a încrezut cu tot sufletul în idealurile conservatoare, în idealurile trecutului, acest poet s-a ruinat psihicamente. Da! cu imaginație fierbinte, cu inimă caldă și sinceră s-a afundat Eminescu în idealurile trecutului, în idealurile conservatorilor noștri și... s-a înecat. Mizeriile și proza vieții de azi sfâșiau inima simțitoare a poetului, iar mângâierea de a-și vedea idealurile realizate în

viitor, mângâiere care dă putere tuturor caracterelor mari, nu putea s-o aibă poetul, pentru că idealurile lui erau „la o mie patru sute". Iată ce tragedie se petrecea în inima lui Eminescu și de ce a scris: Sunt sătul de-așa viață... nu sorbind a ei pahară, Dar mizeria aceasta, proza asta e amară— iar când tragedia sufletului său a ajuns la prea mare strășnicie, atunci, atunci: Astfel șuieră și strigă, scapără și rupt răsună, Se împing tumultuoase și sălbatice pe strună, Și în gându-mi trece vântul, capul arde pustiit, Aspru, rece sună cântul cel etern neisprăvit... Unde-s șirurile clare din viața-mi să le spun? Ah! organele-s sfărmate și maestrul e nebun!

Nimicirea înrâuririi și însemnătății cercului literar al Convorbirilor literare este o lecție cu înțeles adânc, o lecție pentru toți cei care știu a cugeta, și mai ales o lecție instructivă pentru acei care ar fi vroit să ridice steagul pe care n-a putut să-l ție cercul Convorbirilor literare. Acestor din urmă mai ales le vom repeta totdeauna, iarăși și iarăși: „Umpleți-vă inima și sufletul, oricât de largi ar fi ele, cu cele mai înalte sentimente și idealuri, cu cea mai înaltă morală a veacului vostru — și opere însemnate, educatoare și moralizatoare veți produce".

Asupra criticii

Aveam de gând să scriem o schiță critică despre talentatul și simpaticul nostru nuvelist Barbu Ștefănescu-Delavrancea. Spre acest sfârșit am citit multe din criticile ce s-au scris despre dânsul și, citindu-le, ne-am schimbat ideea; ne-am hotărât să spunem câteva cuvinte despre critica noastră, despre cum este ea și cum ar trebui să fie. Aceste câteva cuvinte despre critică ne par trebuitoare înainte de a urma cu cercetările noastre.

Oricine își va arunca ochii asupra criticilor ce se fac la noi, fie în foiletoane, fie în reviste, nu va putea să nu se simtă mâhnit. Critica românească, cu foarte mici excepții, e cât se poate de deșartă, o critică de frunzăreală. E mare rețeta în literatura noastră, dar mai mare încă în critică. Critica la noi nici n-are o viață neatârnată, ea trăiește pe lângă literatura artistică, din viața acestei literaturi, și nu pentru a-i da vreun ajutor, ci mai degrabă pentru a o încurca. Când apare vreo lucrare a unui scriitor al nostru, criticii se împart de obicei în două tabere: unii, dușmani ai artistului, îl ocărăsc, îl numesc om fără talent, nulitate, așa din senin fără nici o motivare; alții, prieteni, îl ridică în slavă și iarăși fără de motivare. Astfel scriitorul ajunge după unii o nulitate, după alții un maestru, un talent fără pereche. Iar prieteșugul și dușmănia atârnă de niște factori care îndeobște n-au nici o legătură cu literatura, ca de pildă: colaborarea la aceeași revistă, înregimentarea în aceeași gașcă literară, ba de multe ori își vâră coada și politica de partid. Așa că un scriitor care e maestru, talent mare, geniu când face parte din partidul politic al criticului, ajunge nulitate când trece în alt partid.

Pricina stării foarte triste a criticii noastre nu-i atât în caracterul criticilor, în însușirile morale și intelectuale ale acestora, ci în metoda veche, greșită, care îi călăuzește. Înainte de a dovedi că avem dreptate, vom lua o pildă pentru a arăta cum se face la noi critica. Vom lua ca pildă nu un om fără talent, nu vreun băiat de la jurnalele zilnice, care face administrație, e reporter, corector, iar când îi rămâne timp liber, ca să facă economie ziarului, directorul îl pune să scrie și critică — nu —, ci vom lua un om cu talent, un om cult, care urmând altă metodă de critică ar putea ajunge critic

de valoare.

Vom lua pe confratele nostru Sphynx de la România liberă. Dacă stăruim îndeosebi asupra criticilor din România liberă, pricina mai este că ele sunt singurele care au vorbit mai pe larg despre scrierile lui Delavrancea, despre care voiam să scriem și noi; afară de aceasta, criticile lui Sphynx sunt scrise cu talent și cuprind o mulțime de observații și fine, și adevărate. Totuși, nici confratele Sphynx n-a putut scăpa de semnul caracteristic al criticii noastre, de exclusivism. Criticul găsește, de pildă, că tot ce-a scris Delavrancea e perfect, desăvârșit din toate punctele de vedere. De la început făgăduiește să facă oarecare rezerve, dar, afară de una mică de tot și formulată după o mie și una de explicări, cu privire la limba din Sultănica, criticul n-are nici o observație de făcut. Despre Sultănica ne spune: „Ar trebui să citez toatăSultănica, atât de frumos și de măiestrit e scrisă. E un șir neîntrerupt de mărgăritare, și scenele, care de care mai colorate, urmează unele după altele. În Văduvele și în Odinioară, autorul a arătat un dar de care rămâi mirat, prețiosul și neasemuitul dar ce are autorul, dar excepțional, care-l va face neimitabil, fără pereche între toți scriitorii noștri de azi." Despre Zobie și Milogul, criticul ne spune că-s... „perfecte, frumoase... de adevărat maestru". Iancu Moroi e „o schiță care singură ar fi de ajuns să ne arate pătrunderea și măiestria autorului". Trubadurul, Ziua, Noaptea sunt „capodopere de stil"; iar în Liniște, în sfârșit, deșertând sacul de laude, criticul ne spune că „Delavrancea s-a întrecut pe el însuși". Și alături de acest potop de laude nici o imputare! Mai rău: criticul se supără grozav când cineva îndrăznește să facă vreo obiecție critică.

Dar oare este în adevăr creațiunea lui Delavrancea așa de perfectă încât nu i se poate face nici o obiecție? Cum? Victor Hugo, Alfred de Musset, Balzac, Flaubert au fost criticați; în creațiunile lor s-au găsit, cu drept cuvânt, multe și însemnate neajunsuri; în Goethe se află greșeli; în Shakespeare chiar, în marele soare al poeziei sunt pete, și numai creațiunile lui Delavrancea să nu le aibă? Am zis că trebuie să aibă. Mai mult, chiar voi susține acum o teză care va părea multora ciudată, paradoxală, dar care e un sfânt adevăr și anume: un critic, chiar înainte de a citi o producție literară artistică, poate spune că va cuprinde greșeli, că va avea lipsuri. Pentru ce? Pentru că absolutul în artă e peste putință, deoarece arta e prea complexă pentru ca în ea să fie o dezlegare exactă a problemelor ca în matematică,

pentru că un artist, un artist adevărat aleargă după un ideal pe care însă niciodată nu poate să-l ajungă. Nu putem să dăm aici lămuriri mai pe larg, le vom da însă altă dată; ceea ce putem invoca sunt chiar mărturisirile lui Delavrancea. În Memoriile Trubadurului găsim o pagină pe cât de frumoasă, pe atât de adâncă și de adevărată.

„Arta împuținează natura. Arta e născocită pentru cei ce aud și văd pe sfert din câte natura le desfășoară înainte-le. Tot ce creează omul e o sărăcie vicleană a realității. Câteva însușiri mari ale unei pajiști, ale unui suflet, ale unui trup scos din marmură,

— câteva însușiri care domnesc pe deasupra celorlalte și pe care artiștii le schilodesc mărindu-le și le morfolesc potrivindu-le cu puterea simțurilor oricărui nesimțitor. Iacă arta. Iacă de ce marile genii au simțit în toată viața lor o durere fără repaus în fața naturii. Ei, care vedeau, auzeau și pătrundeau adânc tainele culorilor, ale sunetelor, ale formelor ș-ale simțirilor, ei, care rămâneau departe de ceea ce vroiau să apropie, de câte ori n-au reînceput iarăși și iarăși același subiect, aceeași inimă muncită, aceiași ochi vii, feluriți în clipire, în lumină, în umbră și-n expresie, același trup perfect ale cărui linii mlădioase, moi și pătimașe se împletesc cu atâta noroc și cumpănire, încât marmura nu le poate fura decât pe sfert de sfert din adevărata lor căldură! De câte ori n-au rupt volume întregi, n-au spart pânze cât zidurile și n-au aruncat cu dalta în fața Venerei lor, albă, netedă și moartă!" (Ziua, Memoriile Trubadurului, p. 56 și 57.)

Această frumoasă pagină, care trebuie să arate opiniile artistice ale Trubadurului, arată în realitate sentimentele artistice ale lui Delavrancea, pentru că Delavrancea are netăgăduit simț artistic și deci, fără a fi mare geniu, a simțit „acea durere fără repaus în fața naturii". Ca artist, Delavrancea a trecut prin toate acele comoțiuni dulci și dureroase prin care trec toți acei care simt într-înșii chemarea de a crea. El a simțit acea emoțiune, acel entuziasm care-ți cuprinde sufletul când în gându-ți se-ncheagă creațiuni sublime, desăvârșite, măiestre, și care din nenorocire zboară, pier când vrei să le așterni pe hârtie, când vrei să dai acestor vedenii frumoase trup și suflet. Delavrancea de bună seamă a simțit acea dureroasă descurajare când, citind ce-a scris, a văzut cât de departe este ceea ce a visat ș-a vrut să întrupeze în scrierea sa de ceea ce a reușit să facă! De câte ori i-a venit să azvârle în foc tot ce-a scris, și cât va fi zvârlit!... Pe ce ne bizuim ca să spunem toate acestea? Pe pagina citată mai sus, precum și pe

temperamentul artistic al scriitorului.

Dacă scriitorul însuși nu e, nu poate să fie cu desăvârșire mulțumit de creațiunea sa, simțind unele lipsuri fără a le pricepe bine, pricepând pe altele fără a le putea îndrepta; dacă însuși scriitorul niciodată nu poate fi pe deplin mulțumit de opera sa, fiindcă vede cât e de departe opera făcută de cea visată; cum ar putea fi mulțumit criticul, care are și el idealul său? Pentru că și criticul trebuie să aibă idealul său literar și artistic, și acest ideal poate să fie deosebit de idealul artistului, când critic și artist fac parte din două școale literare deosebite. Dar chiar dacă artistul și criticul sunt în aceeași școală literară, între idealurile lor va fi o deosebire, după deosebirea care e între caractere și între temperamente. Și când ne gândim la atâtea deosebiri de caractere, de temperamente, deci și de gusturi literare, când cugetâm la imposibilitatea de a ajunge la o creațiune perfectă, absolut perfectă, ni se lămurește cum o operă de artă nu poate să placă necondiționat, să placă tuturor fără nici o rezervă. Și iată de ce, când ne dezmeticim de puternica și covârșitoarea întipărire ce face asupră-ne Shakespeare, acest colosal evocator de viață, și-ncepem să judecăm mai liniștit, chiar în el găsim greșeli. În dramele și tragediile istorice, adevărul istoric nu e tocmai observat. Romanii lui Shakespeare în realitate sunt englezi. Greșeala nu-i mare, dar este. Persoanele comice sunt exagerate. Uneori dăm și peste greșeli de logică. Așa, Hamlet, în vestitul monolog „A fi ori a nu fi", zice vorbind de moarte că e „o țară necunoscută, al cărei hotar nu l-a mai trecut îndărăt nici un călător"; și puțin mai înainte vorbise cu umbra tatălui său, care nu numai că trecuse granița morții, dar descoperise lui Hamlet și o mulțime de taine[1]. Nu-i vorbă, toate aceste neajunsuri sunt mici și arată mai mult dibăcia lui Louis Blane decât vreo greșeală a lui Shakespeare. Dar aici e vorba de Shakespeare!

Câteva exemple din literatura critică străină vor dovedi și mai bine zisele noastre. Un talentat critic din Franța, Emil Faguet, începe astfel studiul critic asupra lui Balzac[2]: „E un curios capriciu al suveranului fabricator de a fi unit într-o zi temperamentul unui artist cu spiritul unui comis-voiajor. Balzac a fost vulgar și profund, grosolan și fin, plin de prejudicii comune și în același timp nemărginit de pătrunzător și profund; platitudinea-i ne uimește ca și imaginația lui; are vederi de geniu alături cu gândiri de imbecil."

Cei care nu cunosc critica contemporană și sunt obișnuiți cu critica

noastră unilaterală, cu drept cuvânt se vor mira de această analiză critică, unde alăturea de cuvântul geniu stă cuvântul imbecil, și vor crede poate că felul de critică al lui Faguet e o excepție, ori că el ar fi un scriitoraș necunoscut care caută să ajungă celebru prin paradoxe. Acei însă care cunosc literatura contemporană franceză știu că Faguet e unul dintre cei mai talentați critici.

Pentru a fi mai convingători, să lăsăm la o parte pe Faguet și să citățm pe alt critic, care e o celebritate europeană și pe care mulți l-au citit; iar acei care nu l-au citit, desigur au auzit de dânsul; e vorba de H. Taine. Taine a scris și el un studiu critic [3] asupra lui Balzac și încă un studiu admirabil, în care analizează puternica personalitate artistică a lui Balzac. Taine are o admirație profundă pentru genialul scriitor francez.

Nu numai în studiul despre care vorbim, dar și în alte articole el mereu își întoarce ochii la Balzac. Așa de pildă în istoria literaturii engleze, vorbind de Shakespeare, Taine, arătând nemărginita-i admirație pentru genialul englez, plin de mândrie nu numai ca critic, ci și ca francez, zice că numai unul l-a ajuns pe Shakespeare ca evocator de viață și acela e Balzac. Cu toate acestea când, în analiza lui critică, Taine începe să vorbească despre neajunsurile creațiunilor lui Balzac, atunci nici admirația pentru artist, nici mândria de francez nu-l opresc să spuie crude adevăruri, care pe alocurea întrec cu mult spusele lui Faguet. Vorbind de caracterul lui Balzac, Taine zice între altele: „Scrisorile sale atât de iubitoare au ceva trivial; gluma lui e greoaie. Gesticulează, cântă, lovește oamenii peste pântece, face pe bufonul."

Când e vorba de obiceiul lui Balzac de a pune în mijlocul scenelor celor mai interesante lungi tirade filozofico-metafizice, iată ce zice Taine: „Se sfârșește o comedie plăcută și mișcătoare, viața unui sărman canonic alungat de gazda sa, și deodată ne găsim cufundați în acest galimatias emfatic..." Când vorbește de stilul lui Balzac, inegal, de multe ori exagerat, fals, emfatic, Taine zice: „Cuvintele sublime, plăcute, supraumane, revin la fiecare pagină. Desigur, dl de Balzac are rele deprinderi; este grosolan (grossier) și șarlatan (charlatan); are râsul zgomotos, răsunător și vocea strigătoare a oamenilor din popor. Stilul lui sau surprinde, sau amețește, pentru ca să fie puternic îl forțează, pentru ca să-l încălzească, se aprinde.

Aceasta e bolnăvicios și mă opresc aici".

Când e vorba de idealul moral al lui Balzac, ascultați, roguvă, pe Taine: „Idealul lipsește naturalistului, lipsește încă mai mult naturalistului Balzac..."

„...Adevărata noblețe îi lipsește, lucrurile delicate nu le bagă în seamă, mâinile sale de anatomist pângăresc caracterele curate, sluțesc sluțenia".

Când vrea Taine să ne arate idealul și înălțimea morală a eroilor lui Balzac și, indirect, a autorului însuși, ne spune: „Virtutea astfel arătată nu este decât un împrumut cu camătă și cu amanet. Aceasta este cea mai urâtă idee a lui Balzac. Când naturalistul ne deziluzionează, ne supunem; dar când artistul înlătură din noi înălțarea sufletească și delicatețea, ne revoltăm și îi răspundem că le distruge în alții, poate pentru că nu le află de loc în sine însuși." Aceste câteva pilde sunt destul de caracteristice. Desigur, Taine nu se mărginește în studiul său a da numai aceste caracterizări negative, el găsește și merite, merite foarte mari, care fac din Balzac, după opinia lui, cel mai mare artist al Franței. Studiul său asupra lui Balzac îl încheie cu următoarea frază care dă o caracterizare definitivă lui Balzac: „Cu Shakespeare și SaintSimon, Balzac este cel mai mare magazin de documente din câte avem asupra naturii omenești".

Și fiți siguri că fraza aceasta iese într-un mod logic și necesar din tot articolul. Taine e un prea mare logician pentru ca din premise să nu-i iasă de la sine încheierea. Eu nu sunt cu totul de părerea lui Taine asupra lui Balzac. Cred că Taine exagerează și partea pozitivă, și pe cea negativă ale lui Balzac. Asemenea, cred că putem să ne lipsim de cuvinte prea aspre ca „charlatan", „coquin", „imbecile", chiar când sunt întrebuințate ca metafore ori termeni de comparație.

Am adus aceste exemple din Taine și Faguet pentru a arăta cât de imparțială — relativ, bineînțeles — e critica din Occidentul Europei, de ce spirit relativist eminamente științific e însuflețită. Ea pricepe că un om în general, și mai cu seamă un om genial, e ceva prea complex; că o creațiune artistică e prea multilaterală ca să poată fi caracterizată numai prin laude sau prin huliri, care prin faptul că sunt numai laude ori huliri sunt unilaterale. Critica europeană a înțeles că, imperfecția omenească fiind în natura omului, imperfecția artistică e în natura artistului și, mai mult decât atâta, ea a înțeles că meritele și neajunsurile, partea negativă și cea pozitivă ale unei creațiuni artistice se țin strâns legate, se condiționează una pe alta,

și nu se poate pricepe bine chiar partea pozitivă a creațiunii, dacă nu se pricepe partea negativă.

Ni se va zice, poate, că în străinătate asprimea criticii e la locul ei; dar că la noi, unde literatura e așa de săracă, critica ar trebui să fie mai îngăduitoare! Dar exclusivismul ce domnește azi e departe ca cerul de pământ de îngăduința cerută, e chiar tăgăduirea desăvârșită a oricărei îngăduiri, pentru că pe unii îi laudă numai, pe alții îi ocărăște numai. Poate fi deci vorba de îngăduire în această critică? Noi nu numai că suntem pentru indulgență, dar înțelegem chiar că critica uneori poate să fie înrâurită de prietenie, de dragoste pentru autor. În adevăr, arta e una din cele mai complexe manifestări ale spiritului omenesc și totodată e foarte puțin supusă la legi științifice. Arta e departe de a avea axiome ca doi ori doi fac patru; pe de altă parte, critica estetică e încă așa de slabă, instrumentele cercetărilor critice moderne sunt așa de imperfecte, încât de multe ori intuiția, un fel de ghicire a criticului, face mai mult decât analiza; de multe ori criticului i se cere inspirație ca și artistului, și iată de ce un prieten și admirator al scriitorului, sub înrâurirea acestui îndoit sentiment de dragoste și admirație, poate să simtă și să afle multe însușiri și frumuseți pe care n-ar fi putut să le vadă cel mai iscusit critic cu analiza lui. (Firește că vorbim de prietenie și admirație sinceră.) Așadar, repetăm: noi înțelegem ca o critică să fie înrâurită de sentimentele deosebite ce are criticul pentru scriitor; știm că o obiectivitate absolută e cuvânt deșert, mai mult, credem că această înrâurire e folositoare, cu condiția însă ca criticul să nu fie exclusivist. Criticului, în această împrejurare, îi este și mai puțin iertat a fi exclusivist; iar confratele Sphynx e exclusivist: nici nu dă voie să se facă vreo observație în privința scrierilor lui Delavrancea. Am pricepe încă nemulțumirea în contra criticului de la Națiunea, care iscălește banalități românești cu litere grecești. În criticile acelui domn găsim în adevăr lucruri ciudate. Așa, vorbind de nuvela Milogul criticul o găsește măiastră, desăvârșită, însă toată această desăvârșire se strică prin cuvintele din urmă ale țigancei: „Sunt țigancă, nu-mi lepăd copiii". Iată dar o nuvelă minunată, desăvârșită, pierzând toate aceste însușiri din pricina a trei cuvinte de la sfârșit, așa că pentru a o preface în capodoperă ar fi de ajuns la altă ediție să lipsească aceste cuvinte! Această ciudată critică nu poate fi altfel înțeleasă, decât prin aceea că criticul a vroit să arate că știe să găsească nu numai însușiri bune într-o scriere, ci și greșeli; într-un cuvânt, a vroit să

arate că știe să critice. Am pricepe încă asprimea confratelui nostru împotriva acestui domn, dar mânia d-sale împotriva criticului de la Lupta, C. Mille! C. Mille a scris două foiletoane despre Delavrancea, unul despre Sultănica și altul despre Trubadurul. Bineînțeles că o dare de seamă, făcută într-un singur foileton, nu poate să fie completă; dar oricât de necomplete, aceste foiletoane sunt pline de bunăvoință pentru autor.

Așa, ne aducem aminte că foiletonul întâi îl începe comparând pe autorul Sultănicăi cu Hristos și îl sfârșește prin o comparație a operei lui Delavrancea cu un izvor de apă răcoritoare care răcorește pe cititor în căldurile tropicale ale capitalei.[4] Al doilea foileton e deasemenea binevoitor, dar sunt și câteva rezerve, lucru foarte de înțeles, având în vedere marea deosebire ce este între Delavrancea și Mille ca temperament, ca mod de scriere, ca școală literară. Vorbind de Văduvele și lăudând această nuvelă, criticul Luptei e împotriva împăcării mamei Ghira și a mamei Iana. Confratele nostru C. Mille judecă astfel: „Când o sfadă, mânie, ură s-a început între doi oameni, când această ură a mers tot crescând, apoi orice i-ar fi stat în cale trebuie să o ațâțe și mai tare, deci când babele au găsit pe copiii lor sărutându-se, după logică, s-ar fi cuvenit să-i apuce la bătaie, dar nu să se împace. Într-o nuvelă, vestitul scriitor rus Tolstoi, în împrejurări analoage, încheie povestirea prin dare de foc, și nu prin împăcare". Cam așa judecă Mille și, cum văd cititorii, observația e serioasă și, deși poate să nu fie dreaptă, dar merită să fie discutată. Totuși această observație îl supără grozav pe dl Sphynx. Citind această observație a lui C. Mille, dl Sphynx o caracterizează prin cuvintele: „alandala"; zice că Mille „n-are bun simț", că asta e „revoltător" și în sfârșit termină cu: „Mi-e silă să discut".

Dar pentru Dumnezeu, de ce atâta supărare și nervozitate? Și noi avem cu atât mai mult drept să facem această întrebare, cu cât suntem de aceeași părere cu dl Sphynx, iar nu cu Mille.

Suntem de aceeași părere cu dl Sphynx că împăcarea între babele Ghira și Iana e foarte cu putință și foarte logică, pentru că supărarea lor era din nimica, pentru că această supărare era căptușită cu dor de împăcăciune, pentru că în sfârșit bătrânele își iubeau copiii și copiii își spuneau unul altuia că se vor omorî (adăugăm că asta nu era vreo amenințare cu scop de a speria pe bătrâne, pentru că Răducanu și Irina nici nu știau că mamele îi ascultau) și aceste cuvinte au trebuit să bage groază în inimile lor. Vom mai

adăuga că la mahala în fiecare zi se întâmplă sfezi și mai totdeauna se sfârșesc cu împăcare; mahalagioaicele parcă înadins se ceartă pentru a avea prilej de a se împăca; sfada care ațâță nervii înlocuiește pentru dânsele ațâțările nervoase ce le primim noi din citire ori de la teatru, de la îndeletnicirile intelectuale. Lipsa de asemenea ațâțări, unele clase o înlocuiesc prin beție, sfadă, clevetire etc.

Sfada și ura între mama Ghira și mama Iana nu e doar ca ura neîmpăcată, adâncă, sălbatică între Montagu și Capulet. Și... și fiindcă vorbele de Montagu și Capulet ne-au venit pe buze, apoi ne vom opri la o comparație între ura acestor italieni, mândri și nobili, și ura babelor Ghira și Iana; ne vom opri, deși știm că multora li se va părea deplăsată această comparație între trufașii gentilomi ai Veronei și niște mahalagioaice din București. Verona e zguduită până în temelii de ura a doi nobili, capii familiilor Montagu și Capulet. Această luptă și ură a două familii ține veacuri întregi. Interese de domnie, de mândrie, cele mai felurite, cele mai arzătoare sentimente sunt puse la mijloc pentru a înflăcăra ura. Ura ajunge tradițională, e suptă de copii cu laptele, a intrat în nervi, s-a făcut aproape organică. Această ură e hrănită cu sânge, pentru că nu trece un timp mai îndelungat fără ca unul din casa Montagu să nu cază ucis de mâna unui Capulet, sau dimpotrivă. Montagu și Capulet au doi copii, Romeo și Julieta, care se îndrăgostesc (întocmai ca Răducanu și Irina) și amândoi cad jertfă acestei iubiri, omorându-se. În fața acestor morți, grozavii vrăjmași, Montagu și Capulet, dau mâna, hotărăsc a face pentru copiii morți ceea ce n-ar fi făcut pentru dânșii vii: vrăjmașii de moarte se împacă și-și îngroapă copiii unul lângă altul. Durerea, durere îngrozitoare pentru niște părinți de a-și vedea copiii morți, a învins o ură uriașă, ură de moarte. Din două sentimente duse la extrem, durerea părintească și ura, cel dintâi a învins. Se înțelege că este mare deosebire între frica de a-și pierde copiii și amara durere de a-i fi văzut morți. Dar este deosebire și între ura nobililor de la Verona și ura babelor din mahalalele Bucureștilor. Deci repetăm, noi credem că dl Sphynx are dreptate; dar de aci nu urma ca d-sa să se supere atâta pe Mille. Ba dimpotrivă. Observația lui Mille a dat prilej dlui Sphynx să puie în lumină, să explice logica sfârșitului nuvelei Văduvele, precum ne-a dat și nouă prilej să mai adăugăm câteva considerații pe lângă ale dlui Sphynx. Sunt mulți care gândeau ca și Mille, dar, după explicațiile dlui Sphynx și ale noastre, poate unii își vor schimba părerea; iată deci că și

noi, și dl Sphynx, și Delavrancea, și publicul cititor trebuie să fim recunoscători lui C. Mille că a făcut observația de mai sus.

Ne-am oprit prea mult la pilda aceasta, pentru că de aici urmează un fapt foarte însemnat pentru critica literară, și anume că observațiile și rezervele criticii, când sunt făcute conștiincios (nu pentru a necăji înadins pe scriitor, dacă ai vreo ciudă personală împotriva lui) și nu-s prostii, folosesc nu numai când sunt bune, ci și când sunt greșite. Ca să vedem ce spirit greșit stăpânește în articolele dlui Sphynx, trebuie să citățm încă o bucată de la sfârșit, anume: „Destul numai că, fără să am pretențiunea de a fi adus pe Barbu în adevărata lui lumină, m-am silit să fiu drept față cu o muncă conștiincioasă și de un caracter cu totul original și am întins o mână prietenească unui scriitor de talent, mâhnit fără îndoială că s-au găsit să-l judece tocmai acele inimi rele cărora și «velință de flori să le așterni, ele tot ciulini și pălămidă caută.»"

Nu știu dacă a simțit dl Sphynx ce spirit exclusivist, mai mult, ce spirit de zâzanie se introduce în literatura românească printro astfel de critică. În adevăr, ce însemnează aceste cuvinte? Dl Delavrancea a așternut numai trandafiri prin scrierile sale, iar criticii, cum e, de pildă, Mille, inimi rele ce sunt, caută ciulini, vor să-l înece, să-l nimicească pe scriitor; însă dl Sphynx, care are inimă bună și care e prieten cu scriitorul, îi întinde o mână de ajutor pentru a-l scăpa de inimi rele, de dușmani. Iată dar criticii unui autor împărțiți în oameni buni și răi, în prieteni și dușmani ai autorului; iar pentru ca să cazi în categoria celor răi, n-ai decât să faci o observație critică, așa cum a fost cea făcută de Mille.

Nu vroim să-l apărăm pe Mille, el știe să se apere și singur; avem un scop cu totul egoist, vroim să ne apărăm pe noi înșine, pentru că și noi, cu toate că am scris așa de puțin, am căzut de pe acum în categoria celor răi, și iată cum. Cititorii știu că am scris două articole despre Eminescu[5]. Ca și dl Sphynx, noi n-am avut pretenția de a pune în adevărată lumină pe Eminescu, ci am înșirat mai multe considerații prin care am vrut să arătăm talentul mare, neasemănat de mare, al lui Eminescu; iar pe de altă parte să punem în evidență câteva pricini care au hotărât direcția, sensul scrierilor poetului nostru liric. În aceste articole am făcut câteva obiecții care se explică foarte ușor, având în vedere deosebirea cea mare ce este între direcția socială a poetului și a noastră. Au fost destule aceste obiecțiuni pentru ca dl Morna, criticul de la Liberalul din Iași, să scrie că noi am

criticat pe Eminescu cu „multă răutate". Și băgați de seamă, noi, cunoscând spiritul criticii din țara noastră, am și adăugat că rezervele pe care le facem nu trebuie să mire pe nimeni, pentru că nu-i artist care să n-aibă cusururi și greșeli; că-n Byron, Musset, în Goethe chiar se află multe și mari lipsuri; Musset, că noi avem stimă și admirație sinceră pentru cel mai mare poet liric contemporan. Dar degeaba! Poți să afli lipsuri în Byron, în Goethe, până și în Shakespeare, dar dacă vei găsi în Eminescu, atuncea ești om rău și dușman al poetului. Și trebuie să se noteze că răutatea în cazul de față ar fi și mișelie, ținând seamă de soarta poetului.[6]

Ori iată altă pildă. Vroiesc să scriu acuma un articol despre Delavrancea. În acesta voi avea de făcut unele observații, după mine, esențiale. Nu-s deloc sigur că a doua zi după apariția articolului nu se va ridica vreunul și va scrie că sunt o inimă rea „care tot ciulini și pălămidă caută" și că sunt un dușman al autorului, și deci acel cineva s-a crezut dator a-i întinde mâna de ajutor etc. Și iată-mă, pe neașteptate, nu numai om rău, dar și dușman jurat al autorului! Se înțelege că noi protestăm cu atât mai mult cu cât avem stimă personală pentru Delavrancea și sinceră stimă „față cu o muncă conștiincioasă și de un caracter original", sinceră stimă față de un om de talent.

Credem că oricine va admite că o atare critică e o anormalitate într-o literatură.

Și trebuie să ne spunem sincer păperea: nu învinuim deloc nici pe dl Morna, nici pe alții; părerile lor sunt o urmare neînlăturată a direcției greșite a criticii noastre în general (pentru că oricât ar fi de neînsemnată, dar tot avem și noi o critică). Această direcție nu este a criticii moderne, ci a criticii care a fost în Franța pe la începutul veacului. Critica se credea pe atunci judecător chemat a judeca pe scriitori și operele lor. Critica dădea sentințe, împărțea titluri: cutare operă e bună, cutare rea; cutare magistrală, sublimă, genială; cutare stupidă etc. Bineînțeles că în astfel de împrejurări critica trebuia să ajungă un judecător părtinitor și aducător de întuneric și zavistie în literatură. Pentru ce? Pentru un cuvânt foarte simplu. Care este condiția esențială ca judecătorul să nu cadă în arbitrar? Condiția de căpetenie este ca regulile, legile după care judecă să fie bine hotărâte, foarte lămurite; altfel orice judecător va fi arbitrar. Ce legi, ce reguli avea însă critica pentru a judeca după ele operele de artă? Nici o regulă, nici o lege. La sfârșitul veacului trecut și la începutul veacului nostru, sub domnia

absolută a clasicismului, s-au făcut reguli, un cod întreg de legi după care artiștii trebuiau să-și creeze operele. Aceste reguli țineau ca-ntr-un corset strâmt literatura, sugrumând-o. Victor Hugo, înconjurat de o legiune întreagă de talente, a dat asalt împotriva clasicismului, l-a învins, romantismul a sfărâmat toate regulile și legile estetice ale clasicismului. Rămasă fără reguli, fără legi, critica de la începutul epocii romantismului nu putea să fie decât cu totul arbitrară. Neavând legi, criticii au căpătat putere prea mare, nimic nu-i oprea de-a judeca după gustul și placul lor. Puterea prea mare în literatură, ca și în politică, e stricătoare. Criticii dădeau numele de talente, de maeștri, de genii, după hatâr, după gradul de prietenie: iată de unde vine și plângerea artiștilor de la începutul veacului împotriva criticii, cum și superficialitatea criticii, cu mici excepții. Și nici nu putea să fie altfel. Operă bună, rea, de talent, genială... ce cuvinte largi și cu ce înțeles nehotărât și relativ! Din două opere de artă de aceeași valoare, e foarte ușor să arăți că una-i de talent și alta slabă, pentru aceasta n-ai decât să schimbi termenii de comparație. Așa, dacă vrei să arăți că opera e de valoare, n-ai decât s-o asemui cu a lui Prodănescu. În adevăr, ce scriere nu va fi minunată față cu opera acestui bard? În cazul al doilea asemeni scrierea cu a lui Shakespeare. Și ce scriere nu va părea slabă față cu opera colosală a genialului Shakespeare? Acest exemplu arată limpede cât de superficială și totodată cât de puțin folositoare a trebuit să fie critica literară. Eminentul nostru critic, dl Maiorescu, în articolul său Poeți și critici exprimă o părere care a trebuit să facă pe mulți să se mire. D-sa zice că în țara românească n-are ce mai căuta critica, deoarece la noi ea a avut un rol de îndeplinit, dar acuma nu mai are. D-sa judecă astfel [7] :

În țara românească, acum câtva timp, literatura mai că nu exista, de-abia se începea; atunci critica a avut un rol, a trebuit să călăuzească pașii copilărești ai literaturii, să încurajeze operele mai bunișoare, să nu lase să se strecoare opere cu totul rele, critica trebuia să fie ca o strajă pusă înaintea edificiului literaturii românești și să lase să intre numai pe acei care meritau asemenea cinste; iar pe cei lipsiți de talent să-i înmormânteze. Când însă literatura s-a dezvoltat, nu mai are nevoie de critică; slujba de a înlătura nulitățile o face însăși literatura artistică. Talente ca Alecsandri și Eminescu alungă din literatură nulități ca Prodănescu; deci acum critica n-are nici un rol de îndeplinit.

Cam așa judecă dl Maiorescu și... credem că are cu desăvârșire dreptate,

pentru că e vorba, cum văd cititorii, de acea critică pe care am numit-o judecătorească. Această critică a fost și folositoare și trebuitoare și, prin dl Maiorescu, reprezentantul ei cel mai de frunte, ea și-a făcut datoria. Dl Maiorescu, om luminat, instruit — care și-a format cunoștințele și gustul literar după geniile cele mari ale Germaniei, după Lessing, Schiller, Goethe —, cunoscător al literaturii europene, om cu gust artistic și cu tact critic, și-a făcut datoria în înțelesul de mai sus, a stat strajă înaintea edificiului literaturii. Acest merit va face ca numele dlui Maiorescu să fie însemnat în dezvoltarea literaturii române. Se înțelege, va fi fost și d-sa părtinitor, lucru firesc și aproape de neînlăturat când critica e critică judecătorească; dar trebuie să ținem seamă și de greutățile cu care a avut să lupte. E de ajuns să citim acele probe de poezii monstruoase strânse de d-sa, pentru a vedea ce mărginiți, ce nulități, ce secături aveau dorința și îndrăzneala să ceară un loc în literatura românească, și dl Maiorescu a avut glas destul de tare și destulă autoritate pentru a da în lături pe acești îndrăzneți pretenționși. Pe de altă parte, d-sa a putut cunoaște, numai în câteva poezii, un om cu adevărat talentat pe care și l-a încurajat mult, e vorba de Eminescu. Repetăm, acesta e un merit foarte mare al d-sale. Dar a trecut un timp oarecare, literatura s-a dezvoltat, gustul publicului s-a dezvoltat și el, și când unui public îi place Alecsandri, Eminescu, Vlahuță — scrierile lui Prodănescu et Comp. stârnesc râs obștesc și, fără nici o strajă, acestea vor fi izgonite din literatură. Văzând aceasta, dl Maiorescu scrie că critica nu mai are nici un rol și, încredințat că critica și-a făcut datoria, zice cu o mândrie foarte la locul ei:

„Maurul și-a făcut datoria, maurul poate să se ducă" [8]. Repetăm, dl Maiorescu are dreptate. Chiar articolul critic din urmă al d-sale arată că critica, cum se făcea înainte, și-a trăit traiul. Dar lipsind critica judecătorească, nu va rămânea nimica în locul ei? Dl Maiorescu nu ne spune nimic, nici măcar nu face vreo aluzie că ar fi existând o critică modernă, care nu numai că nu piere îndată ce literatura se dezvoltă, dar dimpotrivă, ajunge tot mai puternică. Nu cunoaște oare dl Maiorescu o astfel de critică? Ori o cunoaște, dar nu o primește, nu socoate de trebuință să vorbească de dânsa, pentru că pe orizontul nostru literar nu vede oameni destul de destoinici pentru a o face. Nu știm care e pricina, dar e neîndoios că dl Maiorescu nu pomenește câtuși de puțin despre acest fel nou de critică!

Critica în Europa a luat o mare dezvoltare, dar o critică întemeiată pe alte baze, o critică plină de putere, care privește o operă literară ca un product și îl analizează ca atare, cum fac științele naturale, căutând pricinile ce i-au dat naștere. Când critica are înainte o operă literară, se întreabă care e pricina ei cea mai apropiată. Bineînțeles, această pricină este artistul, creatorul operei, deci cea dintâi grijă a criticii este de a statornici o legătură de cauză între opera artistică și artistul creator. Critica, analizând viața artistului, sufletul lui, ne explică de ce și cum a făcut el această operă artistică, ne arată cum, luând în seamă temperamentul artistului, psihicul lui, opera artistică a trebuit să fie tocmai așa cum este, și nu altfel; ne explică pricinile care au hotărât caracterul operei artistice sau, cum am zis, arată legătura între artist și creațiunea sa.

Un exemplu va lămuri mai bine gândul nostru. Iată un poet. Trăsăturile caracteristice ale poeziilor lui sunt melancolia adâncă, iubirea pentru fantastic, încât poetul zboară-n aer ori se cufundă în prăpăstii adânci în loc de a gusta frumusețile ce sunt împrăștiate pe pământ și, a treia trăsătură caracteristică, o ură înverșunată împotriva femeii. Critica ne va arăta pe poet nervos, ușor de aţâţat, nemulțumit — de unde se înțelege melancolia poeziilor lui. Critica îl va arăta trăind într-un oraș mare, crescut în oraș, într-o ulicioară îngustă, într-o casă fără curte, din care nu putea să vadă frumusețile naturii, pădurile, câmpiile, munții, lanurile întinse scăldate în lumina aurie a soarelui ori în lumina argintie a lunii; poetul în copilăria sa a stat sub înrâurirea unei mame bigote, care umplea capul copilului cu basme religioase, cu grozăveniile iadului. Iată dar explicarea fantasticului în poeziile artistului și lipsa lui de iubire pentru natura măreață, pe care n-a putut s-o observe decât pe fereastra îngustă a unei uliţe necurate. În sfârșit, critica arată cum poetul s-a îndrăgostit, și-a pus tot sufletul, toată nădejdea, toată viața într-o femeie și aceasta l-a înșelat mișelește, lăsându-i o rană adâncă în inimă, rană cu atât mai dureroasă cu cât poetul a fost mai naiv, mai încrezător, mai nervos, mai pasionat. Iată de ce rana niciodată nu s-a mai închis, de ce îi sfâșie veșnic inima și orice amintire face să vibreze dureros această sărmană inimă. Iată explicarea urii, deznădejdii, blestemului, plânsului cu hohot, care zbucnesc când vorbește de femeie, în care poetul vede numai pe cea care l-a trădat. Și astfel, pas cu pas ni se explică toate părțile caracteristice ale creațiunii poetului, fir cu fir se țese legătura între poet și opera lui. Și dacă critica reușește să aducă înainte-ne

pe poet, să ni-l zugrăvească tocmai cum e, atunci înțelegem lămurit de ce și cum creațiunea poetului este așa, și de ce nici nu putea fi altfel. Așadar temelia criticii, când e vorba de a statornici legătura între artist și operă, va fi o analiză psihică a artistului.

Astfel romancierii de azi și criticii au același scop. „Romancierul și criticul — zice Brandes în admirabila-i scriere [9] — pleacă astăzi în schițările lor de la același punct: atmosfera spirituală a epocii. În aceasta se arată formele. Unul vrea să ne înfățișeze și să ne explice faptele unui om, altul vrea să ne înfățișeze și să ne explice o operă literară și ambii caută să ne arate că faptele oamenilor și operele literare trebuie să fie privite ca niște producte pe care omul le face fatal, îndată ce se întrunesc anumite însușiri năuntrice și înrâuriri externe. Deosebirea esențială este numai aceasta, că poetul face ca persoanele închipuite de dânsul, de obicei zugrăvite după modele din viața reală, să lucreze și să vorbească după împrejurările date, în timp ce criticul este cu desăvârșire legat de realitate, așa încât închipuirea lui trebuie să lucreze numai și numai pentru a afla și reconstrui starea sufletească, pricina sau condițiunea faptelor. Romancierul, de la caracterul observat, trage încheieri în privința faptelor probabile ale insului, criticul scoate încheieri, în privința caracterului artistului, din însușirile operei observate."

Dacă în multe privințe creațiunile artistice ale romancierului sunt mult mai presus, mult mai prețioase decât criticile, este însă o parte în care lucrarea criticului modern e mai însemnată decât a artistului. Această însemnătate mai mare izvorăște din subiectele tratate de critici. Artistul studiază oameni în general, oameni de rând; criticul studiază pe artiști. Artiștii însă, ca modele, sunt cele mai de multe ori mai interesanți, mai instructivi, pentru că în sufletul lor se oglindește mai bine epoca în toată complexitatea ei, decât în sufletul unui simplu muritor. Așa, de pildă, Flaubert a creat tipuri admirabile ca artă: pe madame Bovary, pe Charles Bovary (spițerul), pe Leon etc. Istoricul veacului nostru nu va putea să nu cunoască tipurile lui Flaubert, căci ele îl vor lumina în privința vieții oamenilor din Franța în veacul acesta. Dar cu cât mai instructiv va fi pentru istoricul veacului al XIX-lea tipul complex al lui Flaubert însuși? Cu cât mai mult s-a oglindit în Flaubert viața veacului nostru în toată complexitatea ei?

Cred că aceste puține cuvinte sunt de ajuns pentru ca să poată vedea

oricine deosebirea între critica modernă și cea judecătorească; dar n-am terminat încă. Am zis că criticul trebuie să analizeze psihicul artistului pentru a explica opera lui; însă această stare psihică e pricinuită, atârnă de psihicul cercului în care se învârtește artistul, de al poporului din care face parte; deci, după ce am aflat legătura între opera artistică și artist, trebuie să aflăm și legătura între opera artistică și poporul din care face parte artistul. Alături deci cu analiza psihică a unui ins, critica face și analiza unui popor. Mai departe, psihologia unui popor atârnă de mediul natural în care trăiește poporul, atârnă în mare parte de întocmirile politico-sociale ale acestui popor, deci trebuie de aflat legătura între opera artistică și mediul natural și social în care trăiește artistul. Așa, să luăm din nou exemplul nostru. Melancolia ce o vedem în opera artistică am explicat-o prin nervozitatea și caracterul trist al poetului; înclinarea spre fantastic, prin creșterea fanatică religioasă pe care i-a dat-o mama lui; ura împotriva femeilor, prin o trădare mișelească suferită de însuși poetul. Ridicându-ne de la poet la mijlocul în care trăia el, vom afla că întristarea și melancolia lui au fost însușirea pe care o aveau toți cei din cercul în care trăia poetul, ori chiar toți cei din clasa lui; iar această melancolie și această întristare se datoresc unor cauze politico-sociale. Fanatismului religios, pe care a voit să i-l insufle mama lui și care s-a arătat în creațiunea poetului prin iubirea de fantastic, îi vom afla pricina în starea religiei, în faptul că religia avea mai mare înrâurire asupra femeilor. Lucru care la rândul său se datorește unor cauze anumite: stării femeiii în societate. În sfârșit, faptul trădării, analizându-l, vom vedea că nu-i izolat, ci foarte obișnuit în mediul în care trăia poetul, și vom afla că se datorește stării ce s-a creat femeilor în societate, creșterii false ce li se dă etc...

Se poate urma altă cale în investigațiunile critice și anume o cale inversă: în loc de a pleca de la opera artistică pentru a ne ridica până la națiunea în care s-a ivit, putem, după exemplul dat de Taine, să plecăm de la rasa, națiunea din care face parte poetul, să analizăm mai întâi poporul, țara în care s-a născut el, pentru ca să definim toate condițiunile care au influențat asupra lui, pe urmă să trecem la poet, la analiza lui psihică și apoi la operă; cu alte cuvinte, în loc de a ne ridica cu analiza de la opera poetului până la mijlocul natural și social, să ne coborâm de la mijlocul social până la opera artistică. Drept pildă despre o astfel de lucrare putem lua monumentala operă a lui Taine Istoria literaturii engleze. Taine începe cu analiza

configurațiunii geografice (mijlocului natural), apoi studiază rasa și influența acestor doi factori asupra întocmirii națiunii engleze. Pe urmă analizează societatea engleză și înrâurirea ei asupra poetului și astfel ajunge la poet, și de la poet la creațiunea poetului. După Taine, o societate, o națiune este productul mijlocului natural și al rasei, poetul este productul națiunii, iar opera literară e productul poetului; deci analiza unei lucrări artistice trebuie începută de la factorul, de la cauza primă. Această cale inversă a lui Taine e prea vastă, prea puțin sigură, suntem însă departe de a o nega, după cum fac Brandes, Hennequin, Guyau [10] , ci credem că și drumul indicat mai sus duce la același rezultat și sunt cazuri când e mai potrivit decât cel dintâi. Dacă pentru analiza unei opere artistice e mult mai potrivit a lua ca punct de plecare chiar această operă artistică, în schimb când e vorba de a analiza o anumită literatură în întregime, un curent literar întreg, cum e, de pildă, clasicismul ori romantismul, atunci drumul indicat de Taine e mai potrivit.

Pân-acum am vorbit despre înrâurirea mijlocului social asupra creațiunii literare și de stabilirea legăturii între mijlocul natural și social, poet și creațiunea artistică. Dar odată opera artistică creată, ea la rândul ei are influență asupra mijlocului social în care a fost creată.

De aici decurge a doua datorie a criticului, nu mai puțin însemnată. Considerând opera artistică ca un fapt împlinit, critica o analizează ca atare. Mai întâi criticul pune întrebare operei artistice: de unde ai venit? Cum ai venit pe lumea aceasta? Cine-ți e creatorul? etc. După multă trudă, în care adeseori critica pierde nădejdea de a căpăta un răspuns măcar aproape lămurit (un răspuns pe deplin lămurit e peste putință), după multă stăruință, când în sfârșit răspunsul e dat, critica pune o altă întrebare: acuma ești aicea între noi, vrând-nevrând trebuie să te primim, așa cum ești, spune dar, tu, copil răsfățat și sublim al muzelor, ce ai să faci între noi și cu noi? Ne vei face oare să râdem ori să plângem? Ne vei face să binecuvântăm ori să blestemăm? Ne vei face să iubim ori să urâm? Ne vei face oare să ne închinăm lui, marelui idol, izvorul luminii, iubirii și dreptății, ori să ne închinăm Satanei sau vițelului de aur? Spune! Dar fiindcă acest copil sublim răspunde numai celor care își găsesc singuri răspunsul, critica va trebui acum să caute ce anume icoane, ce idei, ce idealuri sociale și morale sunt întrupate în opera artistului, ce simțăminte au condus mâna artistului? Care sunt acele sentimente ce s-au întrupat în opera lui și care sunt

idealurile, simțurile ce ne va excita și sugera opera artistică, într-un cuvânt care e tendința socială și morală a operei artistice? Ce influență socială și morală e menită să aibă, ce înrâurire educatoare va avea ea? Și când critica a primit răspuns și la această întrebare, ea trebuie să tacă ori să-și facă altă întrebare. Ea trebuie să-și zică: știu acuma, întrucâtva cel puțin, de unde a venit opera artistică și ce influență anume va avea, ce tendință are această forță socială din nou creată.

Acuma să vedem: cât de mare e această forță; simțămintele ce ne va sugera, cât de puternic vor fi sugerate; dacă ea ne cheamă la un anumit ideal, cât de puternică e această chemare; dacă sugerează anumite concepții filozofice ori sociale, cât de tari sunt aceste concepții și cât de puternic vor fi sugerate? Într-un cuvânt. criticul se întreabă: cât de mare, cât de vastă e creațiunea artistului? Și când va avea un răspuns și la aceasta, atunci el își va face cea din urmă întrebare: prin ce mijloace artistul lucrează asupra psihicului nostru? Prin ce mijloace creațiunea lui ne influențează pe noi? Aici va fi vorba de stil, ritm, rimă, peisaj, descripția naturii, combinația felurită de icoane, atingerea cutărei ori cutărei coarde a inimii, cutărei ori cutărei coarde a creierilor etc.

Într-un cuvânt, în aceste patru întrebări se concentrează toată lucrarea criticului. Critica trebuie să răspundă, după opinia noastră: de unde vine creațiunea artistică, ce influență va avea ea, cât de sigură și vastă va fi acea influență și, în sfârșit, prin ce mijloace această creațiune artistică lucrează asupra noastră? Un răspuns mai mult ori mai puțin amănunțit și sigur la aceste întrebări rezumă o lucrare critică. Se înțelege că aici am indicat ceea ce ar fi o critică perfectă, ideală, dar dacă critica va face un sfert de sfert din această lucrare, încă va fi o operă meritorie. Apucând drumul criticii contemporane științifice, vom face cel puțin ceva, pe când urmând drumul vechi, ori nu vom face nimic, ori, ceea ce e și mai rău, vom face ceva anapoda.

Aici trebuie să facem neapărat o abatere, pentru a îndepărta o neînțelegere. Când zicem critică științifică, suntem departe de a crede că critica a ajuns o știință pozitivă. Nu suntem departe de a fi de părerea lui Zola, care, vorbindu-ne de critica modernă, ne vorbește de legi fixe, de teoreme geometrice. În critica literară nu putem încă avea legi nestrămutate, teoreme tot așa de lămurite ca în geometrie, cum nu avem nici în sociologie. Un sociolog care ar spune că în sociologia științifică avem

teoreme tot așa de lămurite și de neîndoielnice ca-n geometrie, ori nu știe matematică, ori nu cunoaște sociologie, ori nu se pricepe nici la una, nici la alta: sociologia tinde a fi știință exactă, dar până acuma n-a ajuns; tot așa trebuie să zicem și despre critică: critica literară tinde a ajunge cu totul exactă și științifică, dar e încă departe, foarte departe de acest ideal și acum intuiția ajută pe critic mai mult decât știința. Pentru a ne zugrăvi, a pune înaintea noastră pe artist, pentru a-l face să trăiască, pentru a ne arăta cum s-a creat opera artistică, desigur pe critic îl va ajuta psihologia modernă, dar criticului îi va trebui intuiția, inspirația, un talent deosebit, fără care cea mai desăvârșită cunoștință a psihologiei [11] nu-i va ajunge. Pentru a lămuri înrâurirea mediului social asupra artistului, și deci și asupra operei artistice, criticul trebuie să cunoască societatea în care s-a dezvoltat artistul, deci trebuie să analizeze starea ei culturală, dezvoltarea ei intelectuală, condițiile politice și economico-sociale în care se găsește, precum și starea morală. Acestea toate negreșit trebuie să le cunoască criticul, fără ele nici nu poate fi vorba despre o critică bună din toate punctele de vedere. Dar care din aceste multiple puteri sociale a înrâurit opera artistului și mai ales relativa însemnătate a multiplilor factori sociali? În toate acestea tactul și talentul criticului, inspirația îl ajută minunat; deci intuiția joacă rol cumpănitor în critica estetică. Gustul literar, cultura literară, adică studierea operelor mari din literaturile celor mai înaintate nații, în sfârșit intuiția artistică, iată însușiri neapărat cerute pentru a judeca valoarea artistică a operelor, pentru a judeca dacă o operă literară e însemnată, genială.

Talent, geniu! Dar ce sunt acestea, decât vorbe prin care zugrăvim lucruri neînțelese? Firește, cum am zis, chiar în critica estetică știința modernă începe să aibă rol din ce în ce mai mare. În câteva cuvinte, iată ce voim să zicem: critica modernă tinde a fi din ce în ce mai științifică; chiar acuma e peste putință a fi critic fără a avea o mare cultură științifică; dar critica, întocmai ca și arta, n-a ajuns încă a fi știință și unui critic i se cere intuiție, inspirație, un talent deosebit, înnăscut ca și artistului. Dar primind în critică intuiția, inspirația, nu o reducem oare iar la rolul criticii vechi, metafizice? Nu, deloc. Mai întâi pentru că luăm drept temelie științele, și afară de acestea critica modernă se deosebește de critica trecutului prin metodă, prin scop, prin tot.

Fiindcă nu mai putem lungi acest articol, vom da un exemplu care va lumina uriașa deosebire între critica explicatoare și cea judecătorească. Am

fost de o părere cu dl Maiorescu că critica judecătorească pierde din însemnătate cu cât se dezvoltă mai mult literatura și, de la un timp, poate lipsi, fără a cășuna vreo pierdere. Critica modernă explicatoare, cu totul dimpotrivă, cu cât se dezvoltă literatura artistică, ajunge și ea tot mai însemnată. În adevăr, să ne închipuim un popor la începutul dezvoltării sale literare. Literații de atuncea vor fi oameni simpli, ca talente, ca psihic; asemenea și întocmirile sociale, mijlocul social în care se dezvoltă artistul primitiv e relativ simplu. Criticul care va trebui să ne facă analiza psihică a unui artist cu psihic foarte puțin complex ori analiza unui mediu social, simplu, nu ne va putea spune multe lucruri. Cu cât însă se dezvoltă literatura, cu atâta și artiștii sunt mai dezvoltați, cu atâta și psihicul lor e mai complex, cu atâta și relațiile sociale sunt mai complexe și deci cu atâta și lucrarea criticului e mai grea, mai complexă, mai folositoare. A ne da analiza psihologică a lui Musset, a ne da o analiză a mijlocului social din Franța modernă e lucru pe cât de greu, pe cât de complex, dar și pe atât de folositor. Același lucru trebuie să-l spunem în general despre toată lucrarea criticului modern. Așa, noi am zis că una din problemele criticii moderne e analiza sentimentelor și ideilor care au însuflețit pe artist în lucrarea sa, a simțămintelor și ideilor ce vor fi sugerate prin creațiunea artistică în concetățenii artistului: analiza însemnătății sociale, educatoare, moralizatoare a lucrării artistice. Dar cu cât se dezvoltă societatea, cu atât se dezvoltă ideile și simțămintele, cu atât ajung mai bogate, mai variate, mai complexe simțămintele și ideile artistului și deci și simțămintele și ideile ce sunt întrupate în creațiunea sa. Analiza însemnătății și influenței sociale a unei astfel de lucrări, într-o astfel de societate, e peste măsură de grea, dar și peste măsură de importantă și de folositoare. Critica dar se dezvoltă, capătă o însemnătate tot mai mare, ajunge tot mai folositoare, în același grad în care se dezvoltă societatea, literatura și artistul. Cred că această deosebire e îndestulătoare pentru a arăta și deosebirea criticii moderne de cea trecută, și relativa ei importanță.

Știu, ori mai bine îmi închipui, că se vor găsi mulți, poate chiar confratele Sphynx, care ne vor zice zâmbind: „Bine, e foarte frumos când ne vorbiți de critica literară modernă, întemeiată pe știință de o parte, iar pe de alta pe un talent puternic intuitiv; dar de unde vroiți să luăm asemenea critici, cine e cel care ar putea fi un Sainte-Beuve, un Taine ori un Brandes românesc?" Întâmpinarea, mărturisim, e foarte adevărată. În adevăr, n-avem

încă un Taine; dar n-avem nici un Musset ori Flaubert și noi toți care facem acum critică literară suntem numai locțiitorii aceluia care va ști să pună critica noastră la înălțimea la care a pus-o un Taine. Dar așa cum suntem, nu ne e oare îngăduit să ne călăuzim de un metod științific, odată ce-l vom ști adevărat? Se înțelege, n-avem un Taine, dar nu e mai puțin adevărat că critica noastră, îndreptată pe calea modernă, poate să aducă mare folos. Dacă critica nu ne va da o țesătură complexă și fină care să lege opera literară cu artistul; dacă nu ne va da figura artistului în toată mărimea ei, poate însă să ne lămurească unele din împrejurările principale care au avut înrâurire asupra unei opere artistice, ceea ce poate să aducă lumină în privința acestei opere, lucru iarăși foarte însemnat pentru istoricul viitor al literaturii române. Dacă nu putem să dăm un tablou întreg al mijlocului social și să lămurim cum și în ce chip acest mijloc a înrâurit asupra operei artistului, vom putea însă arăta înrâurirea cutărui ori cutărui factor social asupra artistului. Acesta e însă un lucru pe atât de folositor pentru contemporanii noștri, pe cât e de însemnat pentru istoricul viitor al României. În aceeași vreme, polemica critică își va schimba caracterul, învârtindu-se pe lângă chestii generale, științifice și sociale, dar nu pe lângă chestia titlurilor ce trebuie să dăm artiștilor. Între alte foloase, schimbarea direcției criticii noastre va avea de urmare nimicirea spiritului de cumetrii și de cârdășii literare, și acest rezultat pe cât e de însemnat, e tot pe atâta de folositor.

Sunt încă două chestii în privința cărora am vroit să ne înțelegem cu confratele nostru de la România liberă. Dlui Sphynx pare că nu-i place obiceiul unora de a critica pe un scriitor de ai noștri făcând citații din maeștrii străini, pomenind, cu prilejul unui artist mediocru ori puțin talentat, artiști celebri și geniali ca Dante ori Shakespeare. Confratele nostru are dreptate dacă e vorba de exagerațiile de râs în care cade, de pildă, criticul de la Națiunea cu care dl Sphynx face polemică. Acest critic are în adevăr patru citații foarte ciudate. Așa, spre a spune că a cugeta e greu, domnul citează pe filozoful Schopenhauer. Mâine vrun alt critic, pentru a spune că omul umblă cu picioarele, va zice: „Omul umblă cu picioarele, cum a zis un mare filozof" etc. Într-un cuvânt, suntem de o părere cu Sphynx, dacă e vorba de criticul de la Națiunea. Nu vom fi însă deloc de o părere, dacă d-sa ar vroi să generalizeze, osândind în general citațiile și pomenirea de nume mari, când e vorba de scriitorii noștri puțin însemnați.

Dl Delavrancea a scris o critică în Lupta literară și, întrucât e vorba de analiza amănuntelor și tehnicii poeților despre care trata Delavrancea, critica era cât se poate de bună. În această critică în care se vorbește de Veronica Micle, de Scrob etc., dl Delavrancea a citat pe Dante, pe Heine etc. Dl Scrob și Dante! Nu e prea curios? Și cu toate acestea dl Delavrancea a avut deplină dreptate. Literatura noastră se dezvoltă sub înrâurirea literaturilor europene. De ce dar, pe de o parte, n-am cerceta cam ce înrâurire a cutărui maestru străin se oglindește într-un scriitor al nostru și, pe de altă parte, de ce n-am arăta exemplele mari scriitorilor noștri, fie ei oricât de mici? Nouă nu ni se părea nici pretențios, nici de râs lucru dacă un scriitor d-al nostru cu puțin talent ar avea năzuința să ajungă un Shakespeare. Nu-i pretenție de râs a vroi să fii un Shakespeare, ci de râs e credința că ai ajuns a fi un astfel de geniu, când nu-i ajungi nici la glezne; ambiția însă de-a ajunge un Shakespeare e o ambiție aleasă, înaltă. De ce dar un critic, vorbind scriitorilor noștri, să nu le arate exemple mari din străinătate? Bineînțeles că toate acestea trebuie să aibă rostul lor; în această privință suntem de-o părere cu dl Sphynx.

A doua chestie în care nu suntem de părerea dlui Sphynx e clasificarea scriitorilor în grupe ori școale. Dl Sphynx este contra înregimentării scriitorilor în cutare sau cutare școală. Se înțelege, dacă este iarăși vorba de criticul de la Națiunea, care găsește o școală flaubertistă, una maupassantistă etc., apoi suntem de aceeași părere. Dar dl Sphynx pare a generaliza dușmănia împotriva clasificării ori cel puțin protestează în ceea ce privește pe Delavrancea. Înșirând tot ce a scris talentatul și simpaticul nostru nuvelist, dl Sphynx zice: „Dacă odată cu înșirarea acestei varietăți de subiecte voi mai spune că multe din aceste bucăți își au limba lor proprie și un fel de construcție de frază particulară, s-ar mai putea susține că Barbu e de cutare școală etc?" S-ar putea și chiar trebuie susținut, și iată de ce: Dacă se crede că un scriitor, un talent literar, o operă literară e un dar dumnezeiesc, e ceva căzut din cer, atunci de bună seamă orice împărțire în școli, orice clasificare e absurdă. Acuma însă, când critica modernă socotește un talent literar, o operă literară ca un product al unor împrejurări anumite ca și oricare alt product, chestiunea se schimbă. După cum în zoologie întrebuințăm clasificarea, așa putem și trebuie s-o întrebuințăm și în literatură.

Nici felurimea celor scrise de Delavrancea, nici faptul că nu se aseamănă

în totul cu cutare ori cu cutare scriitor n-ar fi un argument pentru critică de a nu-l clasa într-o grupă ori în alta, într-o școală ori în alta.

Turgheniev a scris și din viața de la țară, și din viața de oraș, din viața aristocrației, din a țărănimii, din a studențimii, a scris și bucăți de teatru, și chiar o poemă în versuri, și cu toate acestea toți îl numără în școala naturalistă. Victor Hugo a scris romane, tragedii, drame, poezii lirice și ce n-a mai scris, și cu toate acestea toți îl pun în școala romantică. Între Turgheniev, Tolstoi, Dickens, George Eliot, Flaubert e deosebire colosală, cu toate acestea îi clasăm pe toți în școala naturalistă, după niște semne esențiale, comune tuturor. Așa, între șoarece și elefant e deosebire foarte mare, și totuși pe amândoi îi punem între mamifere. Clasificarea în literatură are același înțeles și aceeași însemnătate ca și clasificarea în zoologie.

Nu natura face clasificații, ci omul. Natura a produs ființe viețuitoare, noi le împărțim în vertebrate, artopodare, moluște etc.; le împărțim pentru a putea mai ușor pricepe fenomenele naturii. Tot așa în literatură. Ni se va spune poate că clasificarea e departe de a fi ajuns la acea exactitate la care a ajuns în zoologie ori în botanică. Foarte adevărat. În această privință n-avem nimica de zis, clasificarea în literatură e încă pe cât se poate de primitivă; e tot așa de puțin exactă și clară ca și clasificările ce se făceau odinioară în zoologie.

Dar acest fapt arată numai trebuința, dorința noastră de a ajunge la clasificări mai perfecte, iar nicidecum că nu trebuie să ne folosim de clasificarea de acuma până la alta mai bună.

Ar fi tot așa de nerațional dacă un zoolog vechi ar fi respins orice clasificare, sub cuvânt că va veni vremea când va fi o clasificare mai bună; ori dacă un zoolog modern ar spune că nu trebuie să întrebuințăm deloc clasificarea modernă, sub cuvânt că după vreo două veacuri vom avea o clasificare mult mai desăvârșită. De aceea orice știință începe mai bine cu o clasificare cât de nedesăvârșită, decât fără nici o clasificare.

A clasifica e o nevoie a conștiinței omenești. Ar fi de prisos să adăugăm că și noi simțim și suntem nemulțumiți de imperfecția clasificațiilor de astăzi, care de multe ori n-au alt izvor decât fantezia criticului; dar în același timp pricepem și necesitatea absolută a grupărilor și a clasificațiilor. N-am putea să terminăm mai bine aceste câteva cuvinte despre critica modernă, decât citând frumoasele cuvinte ale lui G. Brandes

despre spiritul criticii care a pătruns poezia modernă, romanul și critica propriu-zisă, despre spiritul critic al veacului în general și din care critica literară e numai o parte mică, dar destul de însemnată.

„Critica, adică darul de a trece peste marginile primitive ale caracterului său propriu, ajutat de darul unei simpatii neunilaterale, a fost o însușire de căpetenie a celor mai mari poeți ai veacului nostru.

Astfel a înțeles critica Emile Montégut, care a numit-o geniul mezin între spirite. „Critica — zice el — este a zecea muză. Cu dânsa era căsătorit în taină marele Goethe. Ea a făcut din el douăzeci de poeți. Care-i temelia literaturii germane, dacă nu critica? Poeții englezi de astăzi ce-s? Critici emoționați. Ce este nobilul Leopardi al Italiei? Un critic înflăcărat. Din toți poeții noi, numai Byron și Lamartine n-au fost critici, și de aceea au fost lipsiți de varietate și au ajuns atât de monotoni". Dacă luăm critica într-un înțeles mai larg și mai propriu, atunci cade această din urmă mărginire. Căci ca însușire de a supune realitatea la o cercetare, tot ea a fost puterea care a inspirat pe cei mai mari lirici ai veacului. Ea este inspiratoarea lui Victor Hugo, a lui Byron, a lui George Sand, ca și a lui Lamartine. Îndată ce poezia încetează de a sta închisă la ideile și la viața lumii contemporane, îndată ce poeții lirici-dramatici se prefac în organe ale ideilor, se simte un element viu în poezia lor critică. Ea a făcut pe Hugo să scrie „Les châtiments" și pe Byron „Don Juan". Ea arată spiritului omenesc drumul. Ea îngrădește drumul și-l luminează cu facle. Ea deschide drumuri noi și închide pe cele vechi. Căci critica mută munții din loc, ea calcă sub picioare toate înălțimile uriașe ale autorității, ale prejudiciilor, ale puterii fără idei și ale tradițiunii moarte."

Tendenționismul și tezismul în artă

Mărturisesc, îmi pare bine și îmi pare rău totodată de prilejul ce mi-a dat dl Roman, să vorbesc despre mine însumi. Îmi pare rău, pentru că voi fi nevoit să vorbesc despre persoana mea, lucru ce aș fi dorit să nu fac, îmi pare însă bine, pentru că astfel voi putea desluși unele puncte din articolele mele.

Și acuma trec la chestie. Dl Roman zice că nu se unește în totul cu mine în privința artei, însă e foarte departe de a lămuri în ce și cum; e așa de puțin deslușit, încât mărturisesc că n-am putut pricepe în totul ce vrea să spună d-sa. Chiar la începutul broșurii, d-sa arată deosebirea între noi astfel: „D-sa (adică eu) pune ideea socială pe planul întâi, iar arta pe al doilea. Aice ne deosebim... Literatura însă, și în special poezia, după părerea noastră, trebuie să rămâie în primul loc economiști poeți, ca și poeți economiști. Ce înțelege oare prin aceste fraze? Să fi înțelegând că e rău a scrie în versuri un tratat de economie politică? Dacă despre aceasta-i vorba, suntem de aceeași părere, și aș dori mult să mi se arate unde și când am spus eu asemenea prostie. Poate însă dl Roman e împotriva tendințelor sociale exprimate în poezie? Așa se pare; dar atunci de ce apără cu atâta foc pe Eminescu, umblând a dovedi că în poeziile lui are tendințe liberale, progresiste? În cele câteva pagini unde e vorba despre mine dl Roman zice: „Greșeala dlui Gherea este că nu face deosebirea între util și poetic, pe care o face H. Spencer..." Mai departe, dl Roman îmi ține o lecție despre faptul că poate să fie un lucru foarte folositor, fără a fi poetic. Am mai spus că niciodată nu mi-a trecut prin minte să amestec economia politică cu poezia; acum, pot să adaug că de mult știu aceasta, de mult, foarte de mult știu că unele funcții fiziologice, care-s foarte folositoare, sunt totodată cu desăvârșire nepoetice. Mai departe. Dl Roman zice că legislația poate să fie foarte progresistă, dar nu poate să dea material poeziei, iar și mai departe, aseamănă pe poet c-o albină care ne dă lucruri dulci, și zice: „Ce ne pasă nouă de unde le ia?" Mai întâi, aceste fraze — ca și toată partea în care dl Roman atinge teoriile estetice, cum e: legătura între idei în general și în special între ideile sociale cu arta — sunt foarte puțin limpezi la dl Roman.

Al doilea, d-sa nu m-a înțeles bine, cel puțin nu m-a înțeles cum aș dori să fiu înțeles. Poate că sunt și eu de vină, de vreme ce nu m-au înțeles și alții, afară de dl Roman: se vede că n-am deslușit destul de bine părerile mele. Dar am și eu o apărare: am scris încă prea puțin; nu numai că n-am spus „tot", după cum cu drept cuvânt zice dl Roman, dar am spus foarte puțin, și ce-am spus n-am spus complet. Chestiile literare, estetice sunt așa de încâlcite, așa de complexe, încât e foarte firesc lucru să nu poți să le lămurești cu desăvârșire. Voi împlini această lipsă pe cât îmi va fi cu putință. Nu voi putea însă să dau toate lămuririle în acest articol; ce va mai rămânea, voi spune altă dată.

Iată, în câteva cuvinte, cam ce am scris eu până acuma în privința artei și ce mi-a părut destul de deslușit.

Omul în general, deci și artistul, e un product al împrejurărilor cosmice (mijlocul natural) pe de o parte, iar pe de alta al împrejurărilor sociale (mijlocul social). Toate manifestările spiritului omenesc în general, deci și cele artistice, sunt condiționate prin organizația fizică, nervoasă, sufletească a artistului. Însuși artistul e format de către mijlocul natural și social ce-l înconjoară. Toate producțiunile artistice (vorbim de artă, nu de mâzgăliturі ori de falsificarea artei) se reduc, la urma urmei, la înrâurirea mijlocului natural și a celui social. O impresie făcută de mijlocul natural, de pildă un răsărit de soare ori o idee socială, cum este iubirea de oameni sau iubirea către femeie, nu va ieși de la poet întocmai cum a intrat. Impresia va găsi o sumă de impresii adunate, o sumă de idei, va găsi un sistem nervos deosebit, care la nașterea artistului cuprindea posibilitatea dezvoltării și creării artistice. Creația artistului va fi un product al combinațiilor acestor factori feluriți, dar toți acești factori — cum e grămădirea de impresii în sistemul nervos, adunarea de idei etc. — vin ori de la mijlocul natural, ori de la cel social. Deci, cum am zis, creațiunea artistică, la urma urmei, este pricinuită de înrâurirea mijlocului natural și social, și mai ales acest din urmă are înrâurirea hotărâtoare, el e cel de căpetenie. Chateaubriand, pentru a ne da icoana măreață a naturii sălbatice, a trebuit să meargă în America și să vadă acolo pe loc minunata vegetație, tocmai unde e mai sălbatică și mai frumoasă. Descrierea fierbinte, înfocată, a naturii și a iubirii în René, e efectul unui temperament nervos, fierbinte și bolnăvicios totodată; ideile reacționare ale scrierilor lui sunt pricinuite de revoluția franceză care a desființat nobilimea, a omorât pe fratele lui și l-a surghiunit pe însuși

artistul. Ideile religioase-bigote, prin care se caracterizează, se datoresc educației excesiv de religioase, aproape unei nebunii, care se observă la toți membrii familiei Chateaubriand, o manie care a făcut pe sora lui să intre la mănăstire în floarea tinereții; și e de notat că pe sora aceasta o iubea el cu pasiune. Lirismul pesimist și deznădăjduit al lui Leopardi se explică prin constituția lui fizică peste măsură de bolnăvicioasă, pe de o parte, iar pe de alta prin un complex de influențe sociale. Și așa-i întotdeauna. Dacă uneori nu putem găsi, în unele privințe, o legătură de cauză între mijlocul social și cel natural și creațiunea artistului, pricina poate fi că știința nu-i îndestul de dezvoltată în această privință; pricina poate fi a instrumentelor de cercetare, care în materie de artă și de psihologie sunt încă puțin perfecte, și în sfârșit vina poate fi a criticului care nu știe a se folosi îndeajuns de știință și de mijloacele de cercetare ce le are azi la îndemână. Dar că asemenea legături există e mai presus de îndoială. Artistul ne dă numai ceea ce primește și nu poate să ne dea decât din ceea ce primește. În lanțul nesfârșit al cauzelor și efectelor din universul nostru, cauza se schimbă cu efectul și ceea ce a fost azi cauză, mâine e efect. Așa și cu arta. Efect al mijlocului social, ea la rândul ei lucrează asupra acestui mijloc. Pesimismul deznădăjduit și bolnăvicios al lui Leopardi, care e productul (pe cât e vorba de cauze sociale) suferințelor nenumărate ale societății, înrâurește și el asupra societății. Ideile reacționare religioase ale lui Chateaubriand, datorite întâi și întâi revoluției franceze, au avut înrâurire asupra revoluției, pe de o parte dând curaj reacțiunii monarhiste, pe de alta aprinzând curajul și ura revoluționarilor. Societatea sugerând anumite idei și sentimente artistului, creațiunea artistului, caracterizată prin idei și sentimente sugerate de societate, va sugera societății, la rândul ei, idei și sentimente în armonie cu cele primite.

Acestea sunt, în câteva cuvinte, tezele pozitive și esențiale care mi-au părut că ies lămurit din cele spuse de mine. Din aceste baze fundamentale iese tot ce am spus până acuma în privința teoretică literară. Asupra acestor câteva chestii fundamentale, cei care vor să mă critice trebuiau să-și îndrepte privirea. Dacă ar dovedi că aceste premise sunt false, atunci, desigur, foarte multe din cele ce am zis sunt false; dacă însă se vor uni cu mine în privința acestor premise (și cred că ar fi greu pentru cineva să nu se unească), atunci și deducțiile mele sunt adevărate. Aceste toate sunt bineînțeles cu desăvârșire nepotrivite cu tezele esteticii vechi, cu tezele

esteticii metafizice. După acea estetică, arta nu-i un product, ci un dar dumnezeiesc, un lucru supranatural, care stă deasupra și în afara societății. Bineînțeles că o mulțime de fenomene, de fapte artistice sunt altfel explicate de o teorie, și altfel de cealaltă, uneori în mod cu totul opus.

Dl Roman, după cum se vede, face parte, după credințele sale literare, din școala modernă, însă, ca foarte mulți alții, nu și-a explicat lămurit o mulțime de chestii literare, estetice, și de aceea le explică tot metafizic. Cu alte cuvinte, deși de școală nouă, tot amestecă credințe și considerații vechi.

Dreptatea ne silește să spunem că mai toți literații noștri fac așa. Plecând de la premisele fundamentale, înșirate în câteva cuvinte mai sus, putem foarte bine să luminăm acele câteva chestii foarte însemnate pe care le ridică dl Roman și care, după d-sa, îl deosebesc de mine. Așa e, de pildă, chestia folositorului în artă. Estetica metafizică se răscoală împotriva întrebuințării cuvintelor folositor și vătămător. „Folositor și vătămător sunt cuvinte bune de întrebuințat, când e vorba de tingiri ori de rachiu. Tingirea e folositoare și rachiul vătămător: dar arta, un dar ceresc, arta, floarea și podoaba vieții, e prea sus pentru ca să fie întrebuințate, și față cu dânsa, vorbele noastre negustorești: folositoare ori vătămătoare", ziceau și zic cu indignare vitejii apărători ai Madame feu l'esthétique [2] , după expresia scriitoarei Barbe Gendre.

Alții, mai transigenți, sunt gata să spuie că arta e folositoare, dar totuși, și după dânșii, ea rămâne o categorie metafizică, prin aceea că e numai folositoare. După ei, arta nu poate să fie decât folositoare, a-i zice vătămătoare ar fi o ocară. După noi, însă, e cu totul altmintrelea. Arta e un product, e o manifestare ca oricare alta a spiritului omenesc și ca atare poate să fie ori folositoare, ori vătămătoare. Odată ce este exprimatoarea ideilor și sentimentelor omenești, însușirile ei atârnă de ideile și sentimentele ce va exprima. Ea poate să exprime idei și sentimente sănătoase, și în acest caz e folositoare; poate să fie exprimatoare de idei și sentimente rele, și în acest caz e vătămătoare.[3]

Toți cititorii noștri, fără excepție, sunt desigur pe deplin convinși că liberarea de sub jugul străin... e un lucru sfânt. Un poet care, în versuri înflăcărate, va pleda pentru această liberare, va face o lucrare poetică folositoare; dimpotrivă, un poet care va cânta robirea națiunii, va face o creațiune artistică vătămătoare.

Dacă dl Roman ar fi vrut să combată ideile mele în privința folositorului și a artei, ar fi trebuit să arate că arta e mai-nainte de toate artă și e neatârnată de însușiri ca folositor și nefolositor; dar nu să-mi spuie că sunt lucruri folositoare care nu-s poetice, ori să mă învețe că matematicile și poezia nu-s aceleași lucru, ca și cum eu aș fi zis vreodată o astfel de prostie.

Pentru acei care vor înțelege mai adânc premisele teoretice expuse mai sus, se va lămuri foarte bine și chestia ideilor sociale în artă, ori mai bine chestia atât de mult discutată: „tendința în artă", „arta tendențioasă". Această chestie a ajuns adevărata gogoriță a esteticilor metafizici și cu toate acestea nouă ne pare foarte lămurită. În adevăr, dacă o creațiune artistică e rezultanta înrâuririi mijlocului natural și social, dacă artistul ne dă ceea ce au pus în el mijlocul natural și cel social, creațiunea lui va exprima tendințele mijlocului ce-l înconjoară; creațiunea artistului va exprima, într-un fel ori în altul, tendințele epocii în care trăiește, ale societății în care trăiește. Deci, artă fără tendință nici nu poate să fie. Artă fără tendințe n-a existat, nu există și nu va exista. Căci dacă arta va atinge viața socială, va exprima tendințe sociale. Bineînțeles, o poezie ce descrie un asfințit de soare nu exprimă tendințele sociale ale unei epoci; dar noi nu prea cunoaștem poeți mari care să se fi îndeletnicit numai cu descrieri de răsărituri și de apusuri de soare. Poeții mari, în toate timpurile și la toate popoarele, au exprimat idei mari sociale, și cu cât au fost mai mari, cu atâta mai deplin au exprimat ei tendințele epocii și ale poporului. Eschil, Homer, Sophocle, Dante, Leopardi, Byron, Shelley, Musset, Victor Hugo, Goethe etc. n-au fost oare geniali exprimatori ai tendințelor sociale ale poporului lor, ale epocii lor?

E peste putință a face între idei și tendințe și artă o deosebire atât de mare încât să zicem că ideile sociale au câmpul lor bine mărginit, iar arta de asemenea are pe al ei, după cum ne spune dl Roman (pag. 12). Ideile și tendințele sociale sunt chiar sângele cald și hrănitor care nutrește și face viețuitor organismul numit artă. A spune că ideile și tendințele sociale sunt ceva cu totul deosebit de artă este tot așa cum ai zice că sângele e ceva cu totul străin de organismul omenesc.

Dar dacă arta în general și poezia în special (despre poezie e mai ales vorba în scrierea dlui Roman) exprimă ideile și tendințele sociale, atunci se naște întrebarea: care sunt anume tendințele ce pot și chiar trebuie să fie exprimate în artă, și de nu cumva sunt unele idei și tendințe sociale, care nu

merită deloc, care chiar din firea lor nu pot să fie exprimate în poezie? Aici e miezul chestiei. Cu ideile mari sociale introduse în poezie se repetă același lucru ca și cu toate ideile mari. Cine nu știe ce s-a întâmplat până acuma cu toate ideile mari religioase, filozofice, economico-sociale? La ivirea lor, ele sunt huiduite, luate în râs, clevetite din felurite pricini. Unii oameni, chiar inteligenți, fac aceasta din interes, alții o fac din nepricepere, alții de frică: "Părinții părinților noștri au crezut așa, doar n-au fost ei mai proști decât noi". De la început ideea nouă e sprijinită numai de câțiva oameni mai îndrăzneți, care de multe ori plătesc asemenea îndrăzneală cu viața lor. Câte puțin însă ideea își face drum, adevărul câștigă teren, câte puțin ideea cea nouă ajunge și ea idee ortodoxă, un stâlp al societății, pentru ca, rezemați de acest stâlp, cei interesați, nepricepuți, fricoși și neputincioși să strige iarăși contra altei idei noi și îndrăznețe.

Cam același lucru se întâmplă și cu ideile noii estetici, se întâmplă și cu tendințele sociale introduse în artă. Pe un poet mare, novator îndrăzneț care arată admirabil o idee mare socială, pe un așa poet îl întâmpină huiduielile și strigările că el pângărește arta, că arta e ceva prea sus pentru ca să fie amestecată cu de ale vieții, că pentru aceasta există jurisprudență, economie etc. După o vreme însă, oricare idee ajunge foarte poetică, își capătă dreptul de cetățenie în poezie, se preface într-o armă împotriva tendințelor și ideilor noi. Când vitejii artei pentru artă, ai artei pure, ai artei care e mai presus de toate, și mai înainte de toate artă, când acești viteji încep să strige în contra ideilor și tendințelor sociale introduse în artă, pretinzând că ea trebuie să rămâie cu totul în afară de lupta ideilor și a tendințelor sociale, ei nu știu ce vorbesc.

Adevărul este că ei nu-s, în general, împotriva ideilor și tendințelor sociale în poezie — aceste idei și tendințe fiind sângele cald al poeziei —, ci sunt împotriva unor anumite idei și tendințe. Dacă ei strigă împotriva tendințelor sociale în general în poezie, apoi strigă fie din nepricepere, fie din interes. Când genialele versuri ale lui Shelley au căzut asupra Engliterei ca o lavă topită, chemând la viață pe cei dezmoșteniți, ce strigăt de ură și de turbare! Între alte clevetiri a fost și aceea că versurile lui Shelley pângăresc arta prin introducerea unor idei care au alt câmp de luptă... Estetici curați s-au făcut mai ales acei ale căror privilegii au fost amenințate prin acest potop de geniale și înfocate versuri. A trebuit mai bine de-o jumătate de veac până ce critica să înceapă, în sfârșit, a mărturisi că Shelley

e cel mai mare poet englez din veacul nostru, că e mai presus de Byron și în unele privințe ajunge pe Shakespeare [4] . Trebuie să spunem însă un adevăr, că în cuvintele antitendențioșilor în privința poeziei se cuprinde și o parte de adevăr, câtă vreme ei luptă în contra tezismului (pe dată vom vedea cum pricepem acest cuvânt), confundându-l cu tendința socială a artei.

De altă parte, și apărătorii tendințelor sociale în artă nu lămuresc destul deosebirea cea mare ce există între tendenționism și tezism. Voi stărui să explic aici pe scurt această deosebire. De la început însă, trebuie să mărturisesc că vorbele tezism și tendenționism le întrebuințez arbitrar. În limba obișnuită, aceste vorbe sunt întrebuințate chiar în același înțeles. Și drept vorbind, n-aș dori deloc să introduc nici cuvinte noi, nici să iau un cuvânt într-un înțeles neobișnuit. Dar ce vreți să fac? Am în capul meu două șiruri de idei bine deosebite, dar pe care publicul le amestecă, nu le distinge, încât pentru oricare din amândouă întrebuințează, la întâmplare, ori vorba tendenționism, ori tezism. Cum am spus, pentru mine aceste două serii sunt foarte deosebite, sunt deci nevoit să dau fiecăreia din ele o numire, fie chiar cu primejdia de a aduce oarecicare încurcătură în mintea cititorilor. De altmintrelea eu nu țin la cuvinte, țin numai să se facă bine deosebirea între aceste două serii de idei, și dacă mi se vor da nume mai potrivite, le voi primi cu plăcere. Cu alt prilej voi lămuri, în toată întinderea ei, pe larg, deosebirea adâncă dintre tezism și tendenționism; aici voi spune numai câteva cuvinte, dar care, cred, vor fi destul de lămurite.

Una din trăsăturile caracteristice ale teziștilor este că ei cred că însușirea artistică (așa iese din vorbele lor) nu se deosebește de însușirile intelectuale în general. În polemica lor împotriva metafizicilor, care socot arta ca ceva dumnezeiesc, supranatural, pentru a arăta că arta e o însușire ca oricare alta, un rezultat al dezvoltării nervoase, teziștii au căzut în greșeala contrară (cum se întâmplă așa de des în polemică), ajungând până la a spune

— lucru absurd — că însușirea artistică nu se deosebește prin nimic de însușirea de-a învăța aritmetica. Astfel, ar urma că, după cum toți oamenii (nu ținem seamă de idioți) pot să învețe cele patru reguli, tot astfel toți ar putea fi poeți. Ei nu spun aceasta lămurit, dar așa reiese negreșit dacă scoatem încheieri logice din cuvintele și premisele lor. După noi însă, e cu totul altceva. Deși noi considerăm însușirea artistică nu drept ceva

supranatural, ci ca un lucru foarte firesc, rezultat necesar al dezvoltării nervoase, totuși această însușire nervoasă, specială, o credem de un tip mai înalt. După cum toate rasele omenești sunt rase omenești, iar rasa albă e de un tip mai înalt; tot așa un artist mare e om ca toți oamenii, dar de un tip superior. Nu fiecare om poate să se facă poet, și vorba că poeții se nasc este un adevăr ce nu trebuie tăgăduit. Un poet mare, la nașterea lui, are un sistem nervos fin, de un tip mai înalt. Un cățel și un copil la naștere sunt deopotrivă de proști, însă copilul prinde putința de-a ajunge om; iar cățelul, fie pus în orice împrejurări, tot câine se face. Așa este cu Stan și Bran față cu Goethe. Goethe la nașterea sa cuprindea putința de a fi poet mare. Împrejurările vieții, creșterea au hotărât direcția poeziei lui, precum și cuprinsul etc.; însă repetăm, Goethe la nașterea sa era un geniu, pe când Stan și Bran, oricare ar fi împrejurările în care vor trăi, vor rămânea tot oameni de rând.

Dacă însușirea artistică am voi să o comparăm cu însușirea matematică, ar trebui să comparăm pe Goethe cu Leibnitz, Newton ori Euler. Goethe și Newton au fost tipuri mai înalte ale dezvoltării omenești, dar unul într-o ramură și altul în alta.

Această deosebire între noi și teziști va fi de ajuns pentru a face să fie pricepută deosebirea cea mare ce trebuie să fie între aprecierile noastre și ale teziștilor. Pentru teziști, un artist, poet de pildă, poate după o teză dată (de aceea îi numim teziști) să scrie orice, azi o odă unui monarh, mâine o odă republicii; artistul e un meșteșugar, se aseamănă cu tâmplarul, care face azi un tron pentru rege, iar mâine poate face, pentru președintele rebublicii. În această privință teziștii, deși pleacă de la un punct de vedere deosebit decât metafizicii, ajung la aceleași încheieri, fie din pricina că și unii, și alții au temelie greșită, fie pentru că extremele se aseamănă. În adevăr, după metafizici, obiectiviști absoluți în artă, după metafizicii care cred arta un dar dumnezeiesc, căzut din cer și neatârnat de împrejurările materiale ale vieții, artistul poet poate de asemenea azi să facă o odă minunată regelui, mâine un cântec revoluționar. Plecând de la două puncte de vedere deosebite, dar amândouă greșite, metafizicii și teziștii ajung unii și alții la aceeași încheiere greșită, că artistul poet e neatârnat de mijlocul ce-l înconjoară și, după voință, poate să creeze în orice fel. Cititorii știu că, după părerea noastră, creațiunea poetului e condiționată negreșit de mijlocul natural și de cel social.

Aceste câteva cuvinte le credem destule pentru a arăta deosebirea ce este între teziști și noi. Cele ce urmează vor lumina chestia și mai bine. Când dl Roman ne învinuiește că amestecăm economia politică și poezia, apoi ne învinuiește tocmai pentru că ne crede teziști în înțelesul de mai sus, lucru de care să ne ferească Dumnezeu. Dar neavând dreptate în privința mea, are dreptate în general când se rostește împotriva tezismului. Când ne vorbește însă de neamestecarea ideilor sociale în artă, când vorbește de arta care trebuie să fie mai înainte de toate artă, atunci vorbește ca metafizic și, în adevăr, cum am văzut, e mai aproape de teziști decât suntem noi. Încurcătura se naște de acolo că dl Roman nu știe să deosebească tezismul de tendenționism; se naște și de acolo că d-sa, deși din școala literară modernă (lucru pe care îl constatăm cu multă plăcere), tot nu s-a lăsat de câteva păcate metafizice.

Dl Roman ridică, după cum am zis, mai multe chestii foarte însemnate din unele puncte de vedere, de ce deci nu m-aș folosi de acest prilej, pentru a-mi spune și cuvântul meu? Cititorii -care s-au convins din cele spuse până aici că nu combatem pe dl Roman, ci căutăm a lumina câteva chestii literare, atât de încâlcite, din nefericire, — vor urma înainte acest articol, dându-mi dreptate dacă o voi avea, arătându-mi că n-am dreptate dacă nu voi fi având. A mă lumina pe mine și a lumina pe alții, altă dorință n-am.

Dl Roman caracterizează direcția literară de care mă țin și pe care aș dori s-o aibă literatura română. În privința caracterizării n-am avea nimica de zis, dacă unele cereri ale noastre nu le-ar fi priceput cam altfel decât am fi vroit. Așa, d-sa ia cuvintele noastre parcă ar fi niște rețete ce le dăm artei în genere, și poeziei în special. După d-sa, eu cer poeziei să glorifice viitorul, cer să cânte pe femeia cetățeană etc. E foarte adevărat, dacă vorbele mele ar fi luate într-un înțeles mai larg, și nu tezist, cum pare că le-a luat dl Roman; e adevărat că am zis poeților: „Cântați în femeie, nu numai pe amantă, dar și pe cetățeană"; însă mai de demult, în articolul despre dl Maiorescu, am zis și am răszis, am stăruit și chiar am sfârșit acel articol, spunând poeților următoarele cuvinte: „Umpleți-vă inima și sufletul, oricât de largi ar fi ele, cu cele mai înalte sentimente și idealuri, cu cea mai înaltă morală a veacului vostru — și opere însemnate, educatoare și moralizatoare veți produce". Din tot ce am scris, nu din cutare ori cutare loc, urmează că noi nu dăm nici o rețetă ori teză după care cerem să scrie poeții, ci dorim ca poetul să se pătrundă, până în cele mai mari adâncuri ale

sufletului său, de o idee sau un sentiment mare, și numai atunci să scrie. Pe un poet care e pătruns de o idee contrară cu ale noastre, negreșit nu l-am sfătui să scrie așa cum near plăcea nouă. Dacă un poet talentat mi-ar face cinstea să mă întrebe despre ce să scrie, i-aș răspunde următoarele: „Zi, poete, aceea ce îți arde sufletul, ce face inima ta să bată cu durere ori cu bucurie, ce îți arde și-ți istovește creierii, ce te face să visezi cu ochii deschiși, ca astfel versul tău să sugereze în omenire aceleași sentimente și gânduri, care te muncesc și te istovesc; dar tocmai fiindcă sentimentele și gândurile ce te muncesc, urile și simpatiile tale vor fi aţâţate în cititorii tăi, caută de te pătrunde de cele mai înalte, de cele mai sublime idei și sentimente ale veacului, ca astfel să fii nu numai poet mare, dar și un mare cetățean". Cred că e foarte departe de la aceste cuvinte până la teze și rețete.

Al doilea punct, în care asemenea nu ne-a înțeles după cum am dorit, e următorul: dl Roman, luând cuvintele noastre drept rețete și teze, crede că am opri pe poeți să scrie altfel decât după câteva rețete pe care le-am dat noi. Dl Roman mustră pe poeții Contemporanului de ce cântă iubirea pentru femeie și nu cântă femeia cetățeană, „după cum a zis dl Gherea"; aceasta, după dsa, e gravă contrazicere, mai ales pentru redacție, care, alături cu articolele mele, tipărește poeziile lui Teodoru, unde se vorbește de iubire tot cum a vorbit și Eminescu. După cum a înțeles dl Roman, ar urma că, dacă unui poet îi bate inima să i se rupă, îi zvâcnesc tâmplele, i se învârtește capul din pricina iubirii, îi vine să plângă ori să râdă, îi vine să cadă la picioarele iubitei, să-i îmbrățișeze genunchii, dacă îi vine să se piardă în ochii ei, să zbucnească într-un hohot de plâns ori dacă ar vrea să se arunce în brațele celui dintâi cunoscut și să strige: „Cât sunt de fericit!" -după dl Roman, ar urma că noi nu dăm voie să se manifesteze în formă artistică aceste sentimente atât de omenești, adică ar urma să desființăm pe toți poeții cei mari ai omenirii!! De unde a luat d-sa aceasta? Că va găsi câteva fraze pe care le-ar putea lua și în acest înțeles, se poate; căci ce nu se poate dovedi scoțând fraze dintr-un articol? Dar din tot ce-am scris până acuma urmează cu totul altceva. Nu o dată am zis că toate sentimentele omenești au dreptul să fie exprimate prin artă. Mai mult decât atâta, din articolele mele urmează un lucru asupra căruia atragem mai ales luarea aminte, urmează că poetul exprimă în creațiunea sa toată personalitatea sa, cu totalitatea sentimentelor sale și că nu poate să exprime decât aceste

sentimente. Firește, e vorba de poeții adevărați. [5]

Din broșura dlui Roman, ar urma că eu am fost grozav de aspru și chiar nedrept cu Eminescu. Pentru a lămuri această chestie, pentru a-mi arăta părerea despre Eminescu și a-mi desluși părerile arătate în articolele din urmă, voi face următoarea propunere. Să zicem că mult talentatul nostru poet Eminescu mi-ar fi propus să tipăresc scrierile lui în revistă. Crede oare dl Roman că n-aș fi tipărit mai toate poeziile lui Eminescu în Contemporanul? Ori crede că, tipărindu-le, aș fi fost în contrazicere cu credințele mele? Greșește foarte mult d-sa dacă crede astfel. Declar că aș fi tipărit cu bucurie mare o parte din scrierile lui Eminescu, și iată de ce: poeziile lui Eminescu exprimă un șir întreg de sentimente frumoase, omenești: blândețea, bunătatea inimii, compătimire pentru cel împilat și în special pentru nefericitul popor românesc, „sărac în țară săracă". În privința iubirii către femeie, poeziile lui Eminescu exprimă admirabil o frumoasă și puternică iubire erotică, adică un sentiment omenesc, biciuiesc legăturile negustorești între bărbat și femeie, adică arată un sentiment progresist, mai ales într-o societate în care mare parte din căsătorii au cu totul altă pricină decât iubirea: zestrea femeii, lefile bărbatului, înrudirile aducătoare de hatâruri etc. Iată de ce aș fi tipărit cu bucurie mai toate poeziile lui Eminescu în care e vorba de iubirea către femeie. Și tipărindu-le, aș fi pus alături o critică în care aș fi constatat talentul poetului, aș fi lăudat chipul cum exprimă iubirea erotică, dar totodată aș fi arătat că este un ideal de femeie mai înalt decât cel exprimat de poet, că poetul nostru a zugrăvit admirabil concepția sentimentului de iubire pentru femeia amantă, însă n-a exprimat defel o concepție mai înaltă: femeia cetățeană.

Aș fi eu oare redactor neconsecvent? Se înțelege de altfel, că mi-aș da toate silințele să trezesc în poet concepția ce-o am eu, aș pune toată puterea ca să aținț în el acele sentimente ce le cred mai înalte și, dacă aș fi reușit, atunci cu înzecită bucurie i-aș fi tipărit poeziile, iar dacă nu, aș fi urmat cu tipărirea poeziilor lui frumoase și, în unele privințe, progresiste; iar sentimentele și concepțiunile mele mai înalte despre femeie le-aș fi exprimat altfel, prin vreun chip care nu cere aptitudini atât de speciale, le-aș fi exprimat fie într-un articol critic, fie în articole sociologice, cum sunt ale dnei Sofia Nădejde. Cu totul altfel aș face dacă aș fi tezist. Aș găsi un om care știe să facă bine versuri și l-aș pune să facă atâtea și atâtea sonete pe an asupra cutărei sau cutărei teze.

Ori să luăm de pildă pesimismul lui Eminescu. Limba obișnuită amestecă multe sub numele de pesimism.

Când un om, primind un șir întreg de crude lovituri, prigonit veșnic de soartă, cade istovit strigând: „Nu mai pot; mai bine moarte, decât așa viață!" — aceasta se numește pesimism.

Când în luptă cu ticăloșiile vieții, omul vede triumfând pe oamenii de rând și pe idioți, când vede călcate în picioare cele mai alese și mai înalte însușiri omenești și scapă un strigăt de durere adâncă și de descurajare: „Așa a fost, așa este, așa va fi cât lumea!"

— aceasta se cheamă pesimism.

Când un om sub înrâurirea marii sale iubiri trădate, cade cu capul pe perină mototolind-o și mușcând-o de durere, dând curs amărăciunii nesuferite ce i-a pricinuit trădarea, — asta se cheamă pesimism.

Când un om, care s-a împotrivit cu putere tuturor mișeliilor vede una mai mare apropiindu-se mai amenințătoare decât celelalte, cu scop de a-l zdrobi, și strigă: „Doamne, fă să treacă de la mine paharul acesta!" — asta se cheamă pesimism.

Când un om e ruinat sufletește printr-un complex de cauze, fie naturale, fie sociale, când a ajuns să vadă totul în negru; când din știință și din generalizări filozofice el ajunge să tragă încheierea că răul este în faptul existării (în „Das Sein", „To be"); când idealul lui ajunge a fi neființa; când găsește că scopul cel mai înalt al ființei e neființa — atunci acest om e pesimist și, de astă dată, în înțelesul științific al cuvântului.

Eminescu n-a fost pesimist de cutare ori de cutare fel, mai degrabă le-a avut și le-a exprimat pe toate.

După cum m-a priceput dl Roman, nici vorbă că n-aș fi putut să tipăresc în Contemporanul poeziile de acest fel ale lui Eminescu. Dar greșește foarte tare. Dacă pesimismul, în înțelesul descris mai sus, poate pricinui, în câtva, un sentiment de descurajare, apoi pe de altă parte pricinuiește un șir de alte sentimente, cum este compătimirea pentru suferință, ura pentru oamenii de nimică, respectul pentru merit și superioritate.

Cel din urmă fel de pesimism, în înțelesul științific, e mai serios. Dar și aice, în înțelesul cum scrie Eminescu, pesimismul deșteaptă gândirea, deschide cugetării un orizont larg, este în sfârșit o protestare împotriva acestei burtăverzimi, care nu se îndoiește de nimică, numai burta și punga să-i fie pline. Eu aș fi tipărit, deci, mare parte din scrierile pesimiste ale lui

Eminescu; firește însă că, alăturea cu dânsele, aș fi tipărit cu plăcere un articol științific prin care s-ar fi arătat că pesimismul, în înțelesul schopenhauerian, are înrâurire vătămătoare asupra energiei tinerimii, asupra căreia face impresie. Aș putea să lungesc șirul exemplelor, dar ca să nu iasă articolul prea mare, voi formula cugetarea mea în câteva cuvinte.

În creațiunea poetului se oglindește poetul cu toate credințele și sentimentele sale. Viața sufletească a unui om e peste măsură de complexă, iar viața psihică (deci și credințele și sentimentele) a unui poet, a unui artist, e mai complexă decât a altor oameni. Într-o creațiune poetică se va oglindi o viață psihică complexă, un șir de credințe și mai ales un șir întreg de sentimente și de combinații de sentimente. Bineînțeles că omul, nefiind o mașină făcută după cutare sau cutare regulă, pentru cutare sau cutare scop, toate sentimentele lui nu pot să corespundă unui ideal anumit. Fiecare om are păcatele lui, zice poporul, și are dreptate. În creațiunea poetului, din punctul de vedere al vreunui ideal hotărât, pot să apară sentimente și credințe mai mult ori mai puțin străine, ba chiar sentimente și credințe protivnice acestui ideal.

Între alte îndatoriri ale criticii, și chiar una din cele mai de frunte, este analiza acestui șir de credințe și de sentimente și critica lor din punctul de vedere al unui ideal, al idealului celui ce critică. E lucru de la sine înțeles că prin constatarea unei anumite credințe ori unui anumit sentiment ce nu corespunde cu idealul criticului, nu vrea să zică nici că desființăm poetul, nici că suntem împotriva lui, nici că nu poate fi publicată creațiunea artistică în revista în care scrie criticul, în revista al cărei ideal e exprimat de către critic. Nu poate însemna așa ceva, pentru că toți oamenii au negreșit cutare ori cutare neajuns, dacă-i privim din punctul de vedere al unui anumit ideal.

Dar o obiecție poate să ne fie făcută, și anume una foarte serioasă. Din faptul că toți oamenii și deci toți poeții, ori cel puțin enorma majoritate a lor, au o parte bună și o parte rea din punctul de vedere al unui anumit ideal, ar urma că într-o revistă s-ar putea publica creațiunile tuturor poeților, numai să fie talentate; ar urma un fel de nepăsare morală față cu poeții. Nu, asta nu urmează, și dacă n-aș dori să fiu înțeles rău, apoi mai ales n-aș dori să fiu înțeles rău în această privință. Desigur, indiferentismul moral nu urmează din cuvintele mele. Dacă o lucrare poetică (în întregul ei firește, nu fiecare poezie luată în parte) exprimă toate sentimentele bune și rele ale

poetului, rămâne de văzut ce sentimente bune și ce sentimente rele exprimă. Pot fi mai multe rele decât bune, poate să fie un singur sentiment rău asupra căruia stăruie poetul mai ales; în sfârșit, pot să fie și alte considerații foarte legitime pentru a nu primi, pentru a respinge cutare sau cutare creațiune poetică a cărei tipărire ar compromite credințele și direcțiunea unei reviste. Bineînțeles că o revistă redactată de un om religios nu va tipări și nu trebuie să tipărească vreo poezie în care se înjură religia, deci îndreptată împotriva ideilor și idealului care sunt scumpe redacției. Toate cazurile nu pot fi prevăzute și înșirate. Astfel, eu n-aș putea publica niciodată partea în care unul din cei mai însemnați fii ce-a avut vreodată România e numit broască veninoasă, pocitură, și alte epitete de acest soi. De asemenea, în alt gen, n-aș tipări Baia și alte poezii ale lui Rollinat, pentru că sunt, în mare parte, produse de nevroză sexuală și o asemenea nevroză tind să sugereze în cititori. Din cuvintele mele iese numai atâta, că nu este o măsură cu care s-ar putea să se cântărească producțiunile, pentru a ști care pot fi tipărite și care nu; din cuvintele mele iese de asemenea, că în chestie de artă și mai ales de artă care se îndeletnicește cu viața omului, hotărârile simpliste ale dlui Roman nu pot să aibă loc; din cuvintele mele mai iese că, nefiind o măsură pentru a ști ce poate și ce nu poate fi tipărit într-o revistă decât în împrejurări extreme (pornografie, insulte aduse principiilor revistei), tactul redacției joacă în acest caz rolul de căpetenie și, firește, numai tact bun n-ar fi arătat redacția Contemporanului dacă ar fi respins poeziile ce exprimă iubirea către femei, sub cuvânt că este un ideal mai înalt decât cel exprimat în ele; și, în sfârșit, urmează, cred, destul de lămurit, că nu m-a înțeles bine dl Roman, când din cuvintele mele a vrut să facă o armă împotriva redacției și direcției Contemporanului.

Încă puține cuvinte vom spune dlui Roman și vom mântui. În articolul meu despre Eminescu, am scos cât am putut la iveală însușirile și neajunsurile poetului. Între aceste din urmă, am stăruit asupra faptului că poetul are idealul său în trecut, în loc de a-l avea înainte. Nu — zice dl Roman — aceasta e o absurditate, o nedreptate; Eminescu n-a avut idealul său în trecut, ci a luat trecutul fiindcă-i dădea mai mult material poetic; nicăierea, zice dl Roman, poetul n-a însoțit trecutul de idealuri nepoetice. Idealul poetului e sublimul, frumosul și, deci, ce ne pasă, dacă poetul ne descrie acest sublim și frumos în trecut, numai frumos să fie; ce ne pasă din ce buruiene e strânsă mierea albinelor, bine că e dulce. Dacă iubirea

cavalerului și a damei din Scrisoarea IV e frumos descrisă, atunci tot păcatul lui Eminescu ar fi numai că, vorbind despre ei, a pus data 1400; de-ar fi spus că lucrul se petrece la 1900, atunci ar fi, după dl Gherea, perfect fondul scrisorii. Nu trebuie să cerem poetului ca să vadă trecutul prin prisma noastră. Cam acestea sunt argumentele ce înșiră dl Roman în patru pagini, pentru a protesta împotriva noastră, care am găsit un neajuns lui Eminescu în convingerile lui și în idealizarea trecutului.

„Nicăierea — zice dl Roman — poetul n-a însoțit trecutul de idealuri nepoetice". Netăgăduit este că aici e un merit al lui Eminescu, dar tot aici e și un neajuns, pe care l-am arătat. În articolul despre Eminescu, îmi pare că am spus foarte deslușit părerea mea, dar fiindcă n-am fost înțeles, sunt nevoit a alerga la un mijloc care poate nu e potrivit din punctul de vedere al esteticii, dar e foarte potrivit când voim a lămuri bine un lucru și, cum am spus, n-avem altă ambiție. Vom lua deci o pildă, pentru că pildele vorbesc nu numai minții, ci și inimii. Așa, să luăm provinciile noastre care-s sub stăpâniri străine... Să presupunem că românii din Transilvania sunt tratați de o mie de ori mai rău decât sunt tratați în adevăr, să presupunem că se poartă cu dânșii ca stăpânii de robi cu negrii, pe vremea robiei în America. Să mai zicem că un poet scrie o poemă în care, în versuri energice, spune că asemenea stare de lucruri e bună și dreaptă. Poetul, un om curajos și mândru, însă cu instincte sălbatice, cheamă pe magnații unguri la luptă spre a împila pe robii români, care-s născuți spre a fi robi. Această poemă, oricât de frumoasă, de plastică, de energică ar fi ea, va fi însă o infamie și nu cred să se găsească o singură revistă în țară s-o tipărească. Fac însă a doua propunere. Să zicem că este un poet omenos, cu sentimente frumoase, un poet care iubește sincer poporul românesc, dar nu cunoaște starea lucrurilor în Ungaria ori, mai bine, care e înconjurat de un cerc de oameni care au interes să se pară lucrurile altmintrelea de cum sunt; pe de altă parte, poetul nu vede lucrurile petrecându-se decăt prin prisma acestui cerc de oameni. Acest poet scrie o poemă în care relațiile între unguri și români se arată patriarhale, blânde, frumoase; ungurii împilatori sunt ca niște părinți care se îngrijesc de fericirea românilor-copii. Fiindcă, după presupunerea noastră, poetul e om bun, blând și cu sentimente frumoase, apoi firește că în poemă se vor da pe față tot aceleași însușiri. Presupunem că dl Roman a trebuit să facă o dare de seamă despre această poemă. Ce ar fi scris dl Roman? După ce ar fi citit și înțeles poema, ar fi făcut, suntem încredințați, cam așa. Ar fi

scos la iveală talentul poetului, plasticitatea formei, ar fi arătat sentimentele frumoase ce se dau pe față în lucrarea artistică, dar firește că ar fi adăugit: „Din nefericire, poetul ori nu cunoaște deloc, n-a studiat starea nenorocită a românilor, ori a fost indus în greșeală de oameni interesați, și de aceea ne dă cu totul alt tablou despre starea românilor și despre relațiile lor cu ungurii, de cum e în adevăr. Această greșeală e foarte mare, și cu atât mai rea, cu cât vine foarte la îndemână dușmanilor noștri. Apăsând, nimicind pe români, ei ar voi să aibă totodată, în fața lumii, nume de binefăcători ai lor, vor să-și facă fală la alte nații, și astfel să poată sugruma poporul nostru fără grijă. Cel mai mare dușman n-ar fi putut să ne facă mai mult rău, și cu cât talentul artistului e mai mare, cu atâta face mai mare întipărire în felul dorit de dușmanii noștri, cu atâta lucrarea lui e mai vătămătoare". Cam așa ar fi scris dl Roman și nu s-ar mai fi gândit la faptul că poetul vede lucrurile prin altă prismă decât economistul ori decât criticul.

Și ce-am făcut eu altceva, decât ceea ce suntem încredințați că ar fi făcut și dl Roman în împrejurarea pomenită mai sus? Și eu am arătat, bineînțeles, pe cât am putut, frumusețea și plasticitatea formei, o mulțime de sentimente frumoase care însuflețesc pe poet; dar am protestat împotriva idealizării unei stări de lucruri care numai idealizare nu merită. H. Taine, unul din cei mai mari istorici moderni și care mai curând poate să fie acuzat de conservatorism decât de liberalism, zugrăvește cu culori grozave viața din veacul de mijloc. După ce înșiră o mulțime de grozăvenii, iată concluzia la care ajunge: „Această despoiere și aceste omoruri de slabi, acest negoț de hoții și de ucideri între cei tari, această deprindere de a ocărî și de a sugruma legea și dreptatea, alcătuiesc aproape în tot veacul de mijloc obiceiurile feudale și, după ce-am cântărit cu băgare de seamă bunătățile și fericirile acestei vremi lăudate, aflu că mi-ar plăcea tot atâta să trăiesc într-o pădure sau într-o potaie de lupi" [6].

Alt istoric, Scherr, ne descrie cu cele mai vii culori grozavele și dobitocești relații de iubire în veacul de mijloc. Și iată, eu care mi-am făcut o idee limpede despre aceste relații, citesc un poet romantic la care acești lupi feudali sunt zugrăviți ca niște viteji „fără frică și fără pată", plini de înaltă morală, iar relațiile de iubire apar ca niște idile frumoase, și în fața acestei minciuni eu, criticul, să n-am drept a pomeni măcar că minciuna e minciună, să n-am drept nici să arăt răul ce aduce această idealizare, pe de o parte prin falsificarea faptelor istorice, pe de alta prin

sugerarea de sentimente de respect și iubire pentru o stare de lucruri ce merită numai ura; n-am drept să spun că din această falsificare de fapte istorice, din această sugerare de sentimente nepotrivite se pot folosi acele păsări de noapte care așteaptă vreun chip, dacă nu pentru a întoarce carul progresului îndărăt, cel puțin pentru a-l opri pe loc, cât mai multă vreme!! Dl Roman găsește că n-am drept să fac astfel și susține că-i „o absurditate!" Dar pentru ce? Poate dl Roman are idei istorico-culturale în privința veacului de mijloc? Atunci bineînțeles ar avea dreptate să ne combată. Nu, în privința aceasta d-sa e de acord cu noi. Dar iată pentru ce: „Numi pretinde mie, poet, să văd trecutul prin prisma d-tale de economist; nu pretinde albinei să facă studii prealabile de botanică, înainte de a începe să-și strângă mierea". Iată concepția metafizică a artei în toată goliciunea ei, în toată simplicitatea. Prisma poetului strămutată în afară de cunoștințele omenești, poetul asemănat cu o albină care zboară de la o floare la alta pentru a strânge mierea! Goethe, pentru a scrie Iphigenia, a studiat ani întregi istoria culturală a Greciei; Flaubert, pentru a scrie Salambô, a studiat șase ani istoria Cartaginei și, după dl Roman, rău a făcut. D-sa nu le cere asemenea jertfă, nu le cere ca ei, artiști, să vadă prin prisma istoriei. Iar dacă grecele, în drama lui Goethe, ar veni pe scenă cu turnură și grecii cu frac, stând de vorbă la café chantant și citind gazete, toate acestea n-ar fi nimica, numai frumos să fie descriși, numai să fie miere, încolo, de unde a luat-o poetul, nu-i treaba noastră! Nu vede oare dl Roman, că nu concepția mea e absurditate, ci a d-sale? Dl Roman citează următoarea frază a mea: „Depărtarea trecutului face să se poată șterge toate trăsăturile nepoetice". „Ei bine — zice dl Roman -dacă depărtarea face să dispară părțile nepoetice, lăsați pe poet să cânte ceea ce rămâne, ce-i pare că e poetic". Ba nu! Dacă poetul vrea să scrie ceva dintr-o epocă istorică, apoi trebuie s-o cunoască adânc, din punct de vedere istoric, economic și cultural, ca să nu ne spuie minciuni; iar dacă n-o cunoaște, atunci să vorbească despre ceea ce cunoaște.

„Dar o poemă care cuprinde greșeli istorice ori ne înfățișează sub cu totul altă lumină o epocă istorică poate să fie însemnată din alte puncte de vedere." Foarte adevărat! Un critic, tăgăduind toate însușirile unei poeme, numai pentru că va fi cuprinzând un neadevăr istoric, ar dovedi îngustime de vederi; dar și un critic care, din pricina frumuseților formei, n-ar vedea minciuna fondului ar dovedi de asemenea o minte prea îngustă. De

altmintrelea, această minciună își răzbună stricând întipărirea ce ar putea să ne facă forma. Întipărirea ce ne va face o poemă foarte frumos scrisă, dar în care grecele s-ar arăta cu turnură și grecii fumând țigări de Havana, va fi foarte stricată tocmai prin faptul minciunii istorice. Și când în public se vor lăți cunoștințele istorice, economice și culturale despre vârsta de mijloc, așa ca fiecăruia să-i fie cunoscute limpede relațiile sociale și morale din acea epocă, atunci ideile romantice din acea vreme ne vor face tot aceeași întipărire ca și niște grece din Atena veche, cu turnură. Mai ciudat este că dl Roman, apărând dreptul minciunii în artă, crede că apără arta împotriva mea! Putem cu tot dreptul să-i înturnăm dlui Roman cuvintele d-sale: „Dacă venim însă la dl Eminescu, nedreptatea și absurditatea e și mai aparentă". Aceste cuvinte pe care ni le spune d-sa nouă, cu mai mult drept i le putem întoarce noi, pentru că, afară de toate celelalte, e și nedrept cu Eminescu. Când am scris articolele mele despre genialul poet, înaintea mea plutea poetul așa cum îl cunoaștem cu toții, cel puțin în parte. Un om nervos, impresionabil, sărac, cinstit, cult, muncitor; un om care a câștigat cultura prin muncă, în sfârșit un om consecvent. Sub înrâurirea unui cerc de oameni și-a format Eminescu convingerile sale sociale, filozofice, economice, istorico-culturale, politice și, alcătuindu-și aceste convingeri, el le-a rămas credincios toată viața lui. În conferințele publice (Influența austriacă), în viața publică, în timpul cât a fost ziarist, ca redactor alTimpului, ca poet, în sfârșit, el a rămas consecvent cu principiile sale. Convingerile lui nu sunt ale noastre, ba în multe privințe, ale noastre sunt cu desăvârșire protivnice celor ale lui; dar el credea sincer. Cu un asemenea om poți să te lupți cu toată energia, să-l ai dușman, dar nu poți să nu-l stimezi, nu poți să nu simți că tot ce spune e strâns legat cu totalitatea convingerilor lui. Și tocmai așa l-am considerat eu. Pentru mine cutare poezie, cutare ori cutare vers chiar n-au fost niște lucruri făcute din întâmplare, ci niște produceri necesare, „bucăți din inimă rupte", după vorba admirabilă a lui Vlahuță, și bucăți din creieri rupte. Pentru noi, strofa „Și cum vin cu drum de fier", din doina-i populară, nu-i ceva accidental, care ar fi putut și lipsi, după noi, această strofă e strâns, organicește legată de toate convingerile, de toată viața poetului. Când zice: Și cum vin cu drum de fier, Toate cântecele pier, Zboară pasările toate, De neagra străinătate, în aceste versuri se vede jalea și plângerea poetului împotriva civilizației străine care, introducându-se cu drumul de fier, dizolvă o stare

întreagă de lucruri, de relații patriarhale, alungă poezia primitivă, alungă cântecele pentru a face loc unei stări de lucruri întemeiată pe ban, zgomotoasă și nepoetică, după cum e și zgomotul locomotivei. Noi suntem cu totul de altă părere în privința acestei poezii primitive și patriarhale și, cu toate protestările dlui Roman, nu vom înceta de a ne lupta împotriva acestei idealizări a unei stări de lucruri arhiticăloase și care pentru poetul nostru se părea plină de cântul păsărilor. Dar nu-i vorba de noi, ci de Eminescu și el așa credea, așa simțea și așa zicea. Așa-i cu toate poeziile lui Eminescu. Nu-i ceva accidental când el în satira lui, în termeni nu tocmai poetici, dar foarte tari, ocărăște pe reprezentanții mișcării liberale și mai ales pe C. A. Rosetti; nu-i ceva accidental când poetul gândește cu drag și cu mândrie la vremea lui Mircea cel Mare, dându-ne-o ca ideal față cu vremea de azi; nu-i ceva accidental, în sfârșit, când Eminescu zugrăvește cu culori vii și idealiste iubirea de pe la 1400; toate acestea se țin, sunt strâns legate de convingerile, de concepțiile politico-sociale ale poetului, sunt strâns legate de toată viața lui. Acela care ar fi zugrăvit iubirea ideală de la 1900, poetul acela ar fi avut alți creieri, alt sistem nervos, alte convingeri, altă creștere, alt mijloc înconjurător, în sfârșit ar fi fost altul, și nu Eminescu. Când am scris articolele mele despre dânsul și am avut înaintea mea volumul lui de poezii, am privit acest volum ca productul, ca rezultatul unei vieți întregi de gândire, de luptă, de suferință; acest product, pentru mine, are rădăcini adânci în inima și creierii poetului, și plecând de la acest product am vrut să mă strecor în inima și creierii lui, pentru a vedea și a pricepe rădăcinile, firele prin care se ține creațiunea artistică de poet, am vrut s-o pricep și s-o explic la alții. Am reușit oare pe deplin? Desigur că nu. Și chiar am declarat că în privința aceasta nici nu mi-am închipuit să reușesc pe deplin. Reușit-am măcar în parte? Nu știu, asta s-o judece cititorii, nu eu. Dar ceea ce știu este că am fost corect lucrând astfel. Am fost corect când am privit volumul de poezii nu ca o jucărie, ci ca rezultatul și exprimarea unei vieți întregi, am fost corect când am privit pe poet ca pe un om viu; am fost corect în sfârșit, fiindcă am vorbit de poetul-om. Și în fața acestei concepții a mele: poetul-om, dl Roman pune concepția sa: poetul-insectă! Poetul-fluture, poetul-albină, care zboară de la floare la floare pentru a strânge miere și a ne desfăta! Iată cum pricepe dl Roman pe poet! Și exemplul dlui Roman cu albina nu-i o scăpare din vedere, ci exprimă foarte bine ceea ce înțelege dl Roman prin poet. Și în adevăr, dacă

poetul nu pune în creațiunea sa toată viața cu toate luptele, suferințele, convingerile sale, dacă el caută peste tot numai frumosul, îl strânge și îl așterne pe hărtie pentru a ne desfăta, ce alta e atunci poetul dacă nu un fluture ori o albină ce zboară din floare în floare și strânge miere? Nu-i vorbă, poețifluturi de aceștia sunt destui în țara românească: dar a spune așa ceva despre Eminescu ar fi mare nedreptate. Și ce e mai frumos, este că dl Roman, punând împotriva concepției mele de poet-om concepția d-sale de poet-insectă, crede că-l apără pe Eminescu. Dacă Eminescu ar fi răspuns, desigur ar fi zis: „Scapă-mă, Doamne, de prieteni!" Cum că Eminescu ar fi zis astfel, nu încape îndoială.

Decepționismul în literatura română

Înainte de toate să deslușim acest titlu. Vroind să scriem câteva articole asupra literaturii noastre contemporane, asupra celor mai talentați reprezentanți ai ei, am chibzuit cu ce cuvânt am putea caracteriza mai bine epoca noastră literară, care e trăsătura caracteristică prin care această literatură se deosebește de cea care a precedat-o și de cea care, probabil, o va urma? Cum să numim curentul nostru literar? Socoteam să-i zicem pesimist; însă, deși în multe privințe potrivit pentru a caracteriza literatura noastră contemporană, acest termen este prea îngust, după înțelesul ce-i dau unii, și prea larg, prea general, după alții.

Unii ar fi vrut să înțeleagă sub numirea de pesimism numai forma care s-a manifestat mai cu seamă la germani în veacul nostru, primind formularea științifică, ajungând sistem filozofic. Înțelegându-l astfel, pesimiști n-ar fi decât Schopenhauer, Hartmann, Leopardi și urmașii lor; pesimismul nu ar fi decât un fenomen al veacului nostru, care în trecut nu s-a arătat decât în India, cu Budha și budismul [1]

Alții înțeleg prin pesimism o boală care bântuie toate rasele, toate civilizațiile, o boală care este tot așa de veche ca și omenirea și care a bântuit cu mai multă tărie acolo unde împrejurările sociale îi erau mai prielnice. Împrejurări sociale anormale, reaua alcătuire a vieții unui ins, anomalii sociologice (înțelegând sub sociologie fiziologia societății) ori anomalii fiziologice, iată pricinile pesimismului. Și fiindcă n-a fost încă societate în care să nu bântuie asemenea anomalii, în care să nu fie asemenea pricini, n-a fost nici o societate pe care pesimismul să nu o fi amărât cu fierea sa.

Acest chip de a înțelege pesimismul ne-ar veni mai mult la socoteală, dar totuși are un rău; căci, ducându-l la extrem, putem găsi în fiecare om sămânța pesimismului.

Dacă după întâiul înțeles trebuie să zicem că pesimismul nu a existat în societatea greco-romană, dacă trebuie să zicem că nu numai în Sophocle, Euripid, Hegesias, [2] Lucrețiu nu se arată, dar nici chiar în Byron, Musset și câți alții din vremea noastră; apoi după al doilea înțeles ducându-l la

absurd, trebuie să zicem că mai toți oamenii sunt pesimiști.

Din aceste rânduri cititorii vor putea vedea cât de încurcat și de nedeslușit este cuvântul pesimism. Noi am primi înțelesul al doilea, dar fără a-l duce până la extrem.

Nehotărârea cuvântului e întâia pricină care ne-a făcut să-l înlocuim prin altul mai limpede, mai deslușit. A doua pricină pentru care l-am înlăturat este înțelesul ce a căpătat acest cuvânt din pricina pesimiștilor de contrabandă de tagma celui de la Soleni și despre care vom vorbi în alt articol[3] ; din pricina acestora, vorba pesimismva ajunge în curând o batjocură, deși chestiunea despre care vorbim acuma e un lucru serios, serios și trist. Iată de ce ne-am hotărât să întrebuințăm cuvântuldecepționism, care, deși nu are înțeles așa de larg ca pesimismul, lămurește mai bine ce vroim să zicem, ceea ce vroim să vorbim cu cititorii noștri.

Dar decepționism ori pesimism, cuvântul nu are așa de mare însemnătate; de căpetenie este pricina acestui decepționism. De unde purcede el? Care e pricina strigătelor de durere, a deznădejdii, a decepțiunii ce caracterizează literatura noastră contemporană, care și-a găsit răsunet în Eminescu, Delavrancea, Vlahuță și-n o mulțime din scriitorii noștri, în cei care au ceva talent, precum și în cei care sunt cu totul lipsiți? Aceasta nu poate fi o întâmplare. Întâmplare nu poate fi când e vorba de întreaga mișcare literară a unei generații. Oare înrâurirea unui singur om, e vorba de Eminescu, să fi împins literatura noastră contemporană în acest decepționism, după cum zic unii? Mai întâi aci naște aceeași întrebare pe care o fac ateiștii teiștilor: „Dacă nu e Dumnezeu — zic teiștii — atunci cine a făcut lumea?" „Dacă Dumnezeu a făcut-o — răspund ateiștii prin altă întrebare — apoi pe Dumnezeu cine l-a făcut?" Această întrebare o putem face noi celor care atribuie lui Eminescu decepționismul literaturii noastre. Dacă pricina curentului decepționist care bântuie literatura noastră este înrâurirea decepționatului Eminescu, apoi care e pricina decepționismului la acest scriitor? Să fie oare pornirile-i firești? Bine. Dar atunci cum ar putea să prindă rădăcini, să se dezvolte în societatea noastră, să ne copleșească literatura, dacă mijlocul social, împrejurările sociale nu i-ar fi prielnice? Dacă mijlocul social, împrejurările sociale nu i-ar fi prielnice, decepționismul nu ar putea să se dezvolte în țara noastră, cum nu se poate dezvolta o plantă tropicală strămutată în ghețurile Siberiei. Urmează deci că

trebuie să căutăm aiurea, trebuie să căutăm mai adânc pricina acestui fenomen.

Alții socot că decepționismul în literatura noastră e pricinuit de înrâurirea apuseană, de înrâurirea literaturii europene. După dânșii, pricina decepționismului ar fi că ne-a molipsit boala de care suferă veacul nostru, de care e covârșită literatura europeană; după dânșii, plânsul poeților noștri nu e decît un răsunet al acelui strigăt de durere , al acestui plâns cu hohot , al deznădejdii făr' de margini, al blestemului împotriva vieții, blestem care a răsunat în Europa prin gura unui Leopardi, unui Byron; iar melancolia poeților noștri este răsunetul adâncii melancolii a lui Alfred de Musset ori a lui Henri Heine. Acest răspuns, deși mult mai adânc decât întâiul, totuși nu ne mulțumește, căci, ca și cel dintâi, el împinge întrebarea mai departe, fără a ne da un răspuns convingător. Dacă decepționismul în literatura noastră e pricinuit de literatura decepționistă a Apusului, apoi care e pricina acestui curent european? Și fără de aceasta, dacă decepționismul literaturii noastre contemporane este produs sub înrâurirea străinătății, de ce nu a înrâurit aceasta asupra unei literaturi mai întinse decât a noastră, asupra literaturii părinților noștri? De ce nu dăm peste aceeași adâncă durere, aceeași deznădejde, același decepționism în scrierile lui Alecsandri, Bolintineanu, Mureșanu, Cârlova, Rosetti, C. Negruzzi etc., etc.?

Chestia e importantă și, după cum vedem, toate răspunsurile ce ni se dau sunt departe de a arăta adevărata pricină a decepționismului în literatura noastră. Pentru a o găsi, să ne întoarcem către Europa apuseană și să întrebăm pe criticii ei: unde găsesc, de unde socot ei că purcede acest trist fenomen, boala aceasta a veacului, după cum s-au obișnuit a o numi acolo? În Europa dăm peste o literatură întreagă în această privință, peste o grămadă de răspunsuri, unele mai de duh decât altele, și ne-ar trebui un articol întreg numai pentru a le înșira. Însă cea mai mare parte din răspunsuri sunt departe de a fi îndestulătoare și chiar cele mai bune nu ne pot mulțumi decât în parte. „Pricina decepționismului în societate și literatură este pierderea religiei și a credinței; lumea mai înainte a fost naivă, dacă vreți — ne zic apostolii trecutului —, dar a avut credințele ei, credea în basme, în vremea de apoi, în răi și îngeri; acuma însă științele pozitive i-au răpit aceste credințe naive, dar care linișteau, și nu i-au dat nimic în schimb. Dar omenirea nu poate, ca un simplu muritor, să trăiască fără credință, și de aici pornește decepționismul ori pesimismul: aceasta e

pricina boalei veacului". Alții învinovățesc ba filozofia metafizică, ba pe cea pozitivistă. „Filozofia metafizică — zic unii

— a ridicat pe om sus de tot, i-a făgăduit dezlegarea tuturor veșnicelor și nedezlegatelor întrebări și a sfârșit prin fraze goale și deșerte." „Științele pozitive — zic alții — filozofia pozitivistă, deschid înaintea omului largi orizonturi și în același timp îi zic: iată până unde vei merge, iată hotarul cunoștințelor tale; deșartăți va fi truda de vei cerca să afli absolutul, el e în afară de cunoștințele omenești. Filozofia modernă a descurajat spiritele, ea este pricina decepționismului veacului." „Democrația modernă

— zic alții — a ațâțat râvnele și ambițiile fără a putea mulțumi, ea este pricina decepționismului."

Taine vorbind de poeții veacului nostru zice [4]: „Jelania și plângerile lor au umplut tot veacul și ne-am strâns împrejurul lor, ascultând cum inima noastră le repetă încet strigătele. Eram mâhniți ca dânșii și ca dânșii porniți spre revoltă. Democrația statornicită aţâța ambițiile noastre fără a le îndeplini. Filozofia ce se întemeiase zorea pofta noastră de a dezveli ceea ce nu cunoșteam, fără a ne-o mulțumi. Și în întinsa cale ce se deschisese, plebeianul suferea de slăbiciunea lui, iar scepticul de îndoiala lui: plebeianul, ca și scepticul, atins de o melancolie pripită și ofilit de o experiență timpurie, își dăruia dragostea și simpatia poeților care ziceau că fericirea nu este cu putință, că adevărul nu se poate descoperi, că societatea e rău întocmită și omul neterminat ori stricat."

Și mai departe: „Și multă vreme încă oamenii vor fi mișcați de suspinele și gemetele marilor poeți. Multă vreme încă se vor indigna împotriva unei soarte care deschide năzuințelor lor drumul liber al întinderii nemărginite, și apoi le zdrobește la pragul intrării de o stavilă păcătoasă pe care n-o văzuseră.

Multă vreme vor îndura ca pe niște cătușe nevoile pe care ar trebui să le îmbrățișeze ca pe niște legi.

Generația noastră, ca și cele dinaintea sa, zace de boala veacului și niciodată nu se va însănătoși pe deplin. Vom da de adevăr, dar de liniște nu. Acuma nu ne putem lecui decât inteligența: n-avem ce face sentimentelor. Dar avem dreptul de a făuri pentru alții nădejdile ce noi nu putem avea și de a pregăti urmașilor noștri o fericire de care noi nu vom avea parte. Crescuți într-un aer mai sănătos, ei vor avea poate o fire mai sănătoasă. Schimbarea ideilor cu vremea schimbă totul și lumina spiritului produce

seninătatea inimii. Până acum judecam omul luându-ne după inspiraţi, după poeţi şi ca dânşii am socotit că mândrele visuri ale închipuirii şi sugestiunile puternice ale inimii noastre erau adevăruri ce nu se puteau tăgădui. Ne-am încrezut în parţialitatea devinaţiilor religiei şi în inexactitatea devinaţiilor literare, şi am căutat să acomodăm doctrinele noastre cu pornirile şi necazurile ce avem. Ştiinţa în sfârşit se apropie şi se apropie de om; ea a trecut de lumea ce o vedem şi o pipăim, de stele, de pietre, de plante, la care fusese mărginită cu dispreţ, şi, ajutată de instrumente exacte şi pătrunzătoare, pe care le pusese la probă şi care dovediseră puterea lor timp de trei sute de ani, începe a cerceta sufletul. Gândirea şi dezvoltarea sa, treapta pe care stă, structura şi legăturile sale, adâncile ei rădăcini trupeşti, nenumăratele roade ce-a adus în istorie, minunata-i înflorire la culmea lucrurilor, iată strădania şi ţinta ei, ţintă care de şaizeci de ani e întrezărită în Germania şi care, urmărită pas cu pas, cu aceleaşi metode cu care s-a urmărit lumea fizică, se va transforma sub ochii noştri cum s-a transformat şi cea fizică. Ea se transformă chiar acum şi am lăsat în urma noastră chipul cum vedeau Byron şi poeţii noştri. Nu, omul nu e o stârpitură ori un monstru; nu, poezia nu trebuie nici să-l răscoale, nici să-l batjocorească; el e la locul său, încheie o serie; să privim cum se naşte, cum creşte, şi vom înceta de a-l lua în râs ori de a-l blestema.

Nedesăvârşirea-i înnăscută e normală ca şi închircirea constantă a staminei unei flori, ca şi neregularitatea feţişoarelor întrun cristal. Ceea ce ni se părea o schilodire e o formă; ceea ce ni se părea răsturnarea unei legi e împlinirea unei legi. Judecata şi virtutea omenească au ca material instinctele şi imaginile animale, cum formele vieţuitoare au ca instrumente legile fizice, cum materiile organice au ca elemente substanţele minerale. De ce să ne cuprindă mirarea dacă virtutea sau judecata omenească, întocmai ca forma vieţuitoare sau ca materia organică, slăbeşte uneori sau se descompune, pentru că, întocmai ca ele şi ca orice fiinţă superioară şi complexă, e susţinută şi stăpânită de puteri inferioare şi simple, care, după împrejurări, când o susţin prin armonia lor, când o desfac prin dezlănţuire? De ce să ne cuprindă mirarea dacă elementele fiinţei, ca şi ale cantităţii, primesc din chiar natura lor proprie legi neînfrânate care le silesc şi le reduc la un oareşicare fel şi la oareşicare şir de formaţiuni? Cine va ridica glasul împotriva geometriei şi, mai cu seamă, cine va ridica glasul împotriva unei geometrii vii? Dimpotrivă, cine nu se va simţi mişcat la vederea acestor

măreţe puteri care, implântate în inima lucrurilor, trimit necontenit sângele în membrele bătrânei lumi, împrăştie valu-i în reţeaua nesfârşită a arterelor şi fac de înfloreşte peste tot floarea veşnică a tinereţii?

În sfârşit, cine nu se va simţi înălţat, descoperind că acest mănunchi de legi se sfârşeşte într-un ordin de forme, că materia ajunge la gândire, că natura se desăvârşeşte cu raţiunea, şi că acest ideal, de care se atârnă, după atâtea greşeli, toate năzuinţele omului, este şi sfârşitul către care tind, peste mulţime de stavili, toate puterile universului? În această întrebuinţare a ştiinţei şi în această concepere a lucrurilor este o artă, o morală, o politică, o religie nouă şi e de datoria noastră să le descoperim".

Am citat o bucată mare din Taine, una din cele mai frumoase din câte a scris el, poate chiar prea mare, vor zice unii din cititorii noştri; dar ne va fi foarte trebuincioasă. Numai Taine, marele critic şi stilist, ştie şi poate să puie o chestie mare la înălţimea la care trebuie să stea. Acuma cititorii pot să vadă cât de mare, cât de întinsă, cât de însemnată e chestia cu care ne îndeletnicim în acest articol. În această citaţie, afară de meritul şi talentul lui Taine, ni se arată ca într-o oglindă lipsurile, greşelile lui şi în general ale celor mai mulţi critici europeni. Taine se întreabă care e obârşia decepţionismului în veacul nostru în general şi a decepţionismului în poezie şi în artă în particular. Această întrebare e pusă minunat de criticul nostru în fraze puternice, în fraze simţite şi mişcătoare; el arată cât e de mare această chestie, cât de groaznic atinge vitalele şi scumpele interese ale omenirii.

După ce ni se arată atât de bine cât de vitală e chestia, ne-ar trebui, şi chiar aşteptăm un răspuns limpede şi neşovăitor. Dar tocmai aici se arată în Taine, ca şi în mulţi din tovarăşii lui, lipsurile criticilor. În loc să ni se spuie ceva limpede şi curat, ni se înşiră fraze frumoase, ni se vorbeşte de o mulţime de lucruri minunate care ori n-au nimic a face cu subiectul, ori foarte puţin; ni se vorbeşte într-o limbă corectă şi bogată, într-un stil aşa de frumos, de simţit, de o mulţime de lucruri, încât sfârşind suntem pătrunşi de emoţie, suntem emoţionaţi, dar luminaţi nu. În adevăr, ce vroim să ştim noi? Pricina ori pricinile decepţionismului veacului nostru, pricina ori pricinile boalei veacului.

Să vedem ce răspuns găsim întrebării noastre. Întâi: „Democraţia statornicită aţâţa râvnele şi ambiţiile noastre, fără a le îndestula". Aşadar, democraţia e pricina. „Filozofia ce se întemeiase zorea pofta de a dezveli

cele ce nu cunoaștem, dar nici ea nu ne mulțumea." Așadar, filozofia e pricina. Deci avem două pricini.

„Plebeianul suferea de slăbiciune și scepticul de îndoieli." Din aceste două pricini ale decepționismului fiecare își are un câmp deosebit: democrația e pricina decepționismului între plebeieni, care sufereau de slăbiciunea lor; filozofia e pricina decepționismului la oameni culți, la aristocrația intelectuală. Mai jos însă nu mai e vorba nici de democrație; iar pricina e că am urmat simțurilor și pornirilor noastre, ne-am luat după poeții și revelatorii care ne-au făcut sceptici, decepționiști. Dar puțin mai jos ni se zice: „Plebeianul ca și scepticul erau atinși de o melancolie pripită și, ofiliți de o experiență timpurie, își dăruiau dragostea și simpatia poeților care ziceau că fericirea nu este cu putință" etc. Care din doi a făcut pe celălalt sceptic, decepționist: noi pe poeți, ori poeții pe noi? Și dacă trecem de la pricinile boalei la leacul sfătuit, nu vom fi mai luminați. Leacul împotriva boalei veacului e știința: „Schimbarea ideilor cu vremea schimbă totul și lumina spiritului produce seninătatea inimii!"

Știința? Dar cum se face atunci, cum de nu vede că avem o puternică dezmințire a acestei păreri în faptul că pesimismul modern german, extrema manifestare a boalei veacului, e răspândită de unii din cei mai mari oameni de știință, de somități științifice ca Schopenhauer, Hartmann, Bahnsen etc.? Cum se face că pesimismul bărbaților budiști găsește formulatori, apostoli, tovarăși printre cei mai mari oameni de știință? Combătând pesimismul, Taine zice: „Omul este un product ca orice alt lucru". Domnul Taine poate să creadă că asta e foarte măgulitor, dar sigur că pesimiștii nu vor fi de părerea sa. „Nedesăvârșirea-i înnăscută

— adică a omului — e normală ca și închircirea constantă a staminei unei flori." Și asta o fi socotind Taine că e o mângâiere, dar sigur că ea nu va mângâia pe pesimiști, căci tocmai într-aceasta văd ei unul din argumentele lor pentru formula „viața e pricina relelor". „Cine se va răscula înpotriva legilor firești ale naturii?", „Cine va ridica glasul împotriva geometriei vieții?" întreabă Taine. Apoi tocmai pesimiștii ridică glasul, blestemă natura. Și prin semne de exlamație nu se lămuresc și nici nu se arată pricinile.

Greșeala lui Taine, ca a mai tuturor criticilor care au vorbit despre boala veacului, despre pricinile și vindecarea ei, este că dă drept pricinile boalei chipurile sub care se arată, efectele și împrejurările ce o însoțesc. Pentru a

lămuri și a limpezi cugetarea noastră, vom lua un exemplu. Să ne închipuim un om greu bolnav de nervi. Toate lucrurile îi vor părea acestui om rele, proaste și greșite; masa îi va părea strâmb pusă, patul șonțit, perdelele într-o parte, zâmbetul slugei îi va părea batjocoritor și toate acestea îl vor neliniști, îl vor supăra, îl vor face să strige și să blesteme. Să ne închipuim acuma că am voi să cunoaștem pricina boalei. „A! pricina boalei? — ni se va răspunde — pricina boalei e vădită, pricina boalei este masa, patul, perdeaua, zâmbetul slugei". Dar toate acestea arată numai că omul e bolnav; căci dacă ar fi sănătos, aceeași masă, aceeași perdea, același pat nu l-ar supăra, iar zâmbetul slugei poate chiar l-ar înveseli.

Ceea ce se pare deslușit când vorbim de un singur om bolnav, e mult mai încurcat când e vorba de o societate bolnavă; greșeala însă e aceeași. Dacă vreo speculație filozofică mișcă dureros inima omenească, împrăștie melancolia, deznădejdea într-o societate, asta înseamnă că societatea era bolnavă mai înainte. Aceleași și aceleași speculații filozofice n-ar putea să se arate într-o societate sănătoasă, ori arătându-se ar da loc la efecte contrare, adică: în loc de descurajare și melancolie ar încuraja lumea. Creștinii zic: „Pierderea credinței și a nădejdii într-o viață viitoare e pricina nenorocirii și a tristeții generale". „Religia creștină — răspund ateiștii culți — cu D-zeu-i răzbunător, cu demonii, cu ascetismul, cu infernul ei nu putea decât să facă pe om mișel, nefericit, temându-se de viața asta ca să nu nemulțumească dumnezeirea, temându-se că în viața viitoare să nu ardă veșnic în focul nestins. Pe când concepția științifică înalță omul sus, sus de tot, deschide înaintea lui orizonturi întinse, îi arată unde merge omenirea, până unde poate pătrunde și, scăpându-l de spaimele religiei, îl face pe atâta de fericit, pe cât religia îl nenorocea."

Deiștii și ateiștii nu au dreptate ori, mai bine zis, fiecare are dreptate în parte. Într-o societate care prin dezvoltarea-i intelectuală nu a ajuns la ateism, deismul e trebuitor, dar formele ce va lua religia deistă atârnă de împrejurările istorice în care se zbuciumă acea societate. Într-o societate normală, sănătoasă, D-zeul creștinilor va fi un zeu blând, milos, îngerii buni vor fi pentru înscenarea apoteozelor, demoni și infern nu se vor afla, ori nu vor fi un lucru esențial al religiei. Într-o societate anormală, patologică, esența religiei va fi un zeu îngrozitor ca Iehova, și iadul va fi infernul lui Dante. Același lucru putem spune despre ateism. Pe când într-o societate anormală, patologică, ateismul va pricinui o jale nemărginită, un dor după

credințele pierdute, într-o societate normală el va pricinui efectele de care ne vorbesc Taine și Büchner. Să luăm alt exemplu. Mai toți zic că dezvoltarea conștiinței omenești cu progresul omenirii e un lucru atât de vădit pe cât și de îmbucurător. Vădit da, dar cât e vorba de îmbucurător, atârnă de om; Leopardi și pesimiștii germani zic că tocmai aceasta e dovada inferiorității și mizeriei omenești; căci în vreme ce animalele și mai ales plantele și lucrurile neînsuflețite nu simt nefericirile, noi oamenii le simțim: „Conștiința nenorocirii face nenorocirea mai adâncă și îngreuie vindecarea". [5] În zadar te-ai încerca să le arăți că n-au dreptate, în zadar te-ai încerca să convingi pe un Leopardi, căci pentru dânsul, pentru marele și nemângâiatul poet, creșterea conștiinței a fost numai creșterea durerii. Creșterea conștiinței omenești, care pare vădit că ar trebui să aducă o înrâurire îmbucurătoare, să îmbărbăteze spiritul omenesc, are asupra unor oameni înrâurire contrară și, în anume împrejurări, poate să împrăștie melancolia și disperarea asupra unor întregi pături sociale.

Marginile articolului ne silesc să ne oprim la aceste câteva exemple, dar nădăjduim că ați priceput chipul cum vedem noi lucrurile. Noi zicem: nici concepțiile filozofice, nici cutare ori cutare credință religioasă nu pot fi pricina unor anomalii spirituale ca pesimismul, decepționismul; căci aceste concepții și credințe religioase sunt simptome că societatea e bolnavă și că tocmai fiindcă societatea e bolnavă se pot arăta asemenea speculații, asemenea credințe. Nu, religia budistă nu e pricina deznădejdii în India; nu, religia budistă nu e pricina boalei ce bântuie societatea indiană; ci budismul este efectul, în loc de pricina boalei; o religie, o speculație atât de bolnavă a fost urmarea îmbolnăvirii corpului social. Tot așa e și în chestia cu care ne îndeletnicim acuma. Pesimismul, decepționismul în societate și literatură, boala veacului, nu-și are obârșia în cutare ori cutare credință, în pierderea cutărei credințe. Toate acestea, ca și boala veacului, sunt produsele unei societăți bolnave mai demult, ale unei societăți anormale. Într-o societate normală, unele speculații filozofice și credințe religioase nici că s-ar putea arăta și lăți; altele, chiar dacă s-ar fi arătat, ar fi avut cu totul altă înrâurire asupra vieții spirituale a acelei societăți. Bineînțeles, nu tăgăduim efectul speculațiilor filozofice ori al religiilor asupra vieții spirituale a unei societăți, asupra curentelor literare etc. De îndată ce se arată o concepție filozofică religioasă dăunătoare, ea poate să aibă la rândul său o foarte mare înrâurire asupra societății, lățind deznădăjduirea pesimismului,

decepționismului în societate și literatură; dar pricina, întâia pricină nu va fi ea. Care-i atunci? Pricina trebuie să se caute în viața materială a societății, în fiziologia socială, în relațiile politico-economico-sociale, într-un cuvânt în întocmirea socială a societății. Cum medicul caută pricinile unei anomalii a spiritului individual, de pildă a melancoliei, în starea organismului, în fiziologia organismului, găsindu-le uneori pricina în tulburarea aparatului mistuitor, alteori în anormalitatea cutărui ori cutărui membru etc., tot așa trebuie să căutăm pricinile anormalelor manifestații ale spiritului social în viața materială a societății, în relațiile politico-economico-sociale. Numai o asemenea analiză poate să ne arate adevăratele pricini ale boalei veacului.

Să ajungem la veacul trecut și mai ales la a doua-i jumătate. Această epocă e de mare însemnătate în istoria omenirii. O întocmire socială care dura de sute de ani mergea spre pieire și în locu-i trebuia să se alcătuiască alta. Întocmirea feudală, cu clasa magnaților, cu servii, cu monopolurile-i de tot felul, cu grozava-i neegalitate politică și grozavele-i nedreptăți, cu siluirile-i, cu bestialitatea și disprețul de viață, onoarea și averea oamenilor care nu făceau parte din clasa stăpânitoare, mergea spre pieire. Tot ce-a fost mai cinstit, mai inteligent în acea societate, tot ce-a fost mai umanitar, mai altruist, mai îndrăzneț, și-a dat mâna și-a dat lovitura de moarte grozavului și bătrânului feudalism. În presimțirea izbânzii toți erau veseli, plini de speranțe mărețe. Și cum nu erau să fie veseli? Ei, care alcătuiau întocmirea viitoare, burghezimea, clasa care trebuia să întemeieze noua stare de lucruri, care trebuia să vie într-un chip atât de atrăgător, atât de frumos; ideologii și utopiștii lor făgăduiau: că în loc de neîntrerupte războaie va domni veșnica pace; în loc de sărăcie, bogăția; în locul grozavei nedreptăți, justiția; în locul siluirilor de tot felul, întreaga și nemărginita libertate; în locul neegalității, dreapta egalitate; în locul urii și al disprețului dintre oameni, iubirea frățească: libertate, egalitate, fraternitate!

Și aceste vorbe erau crezute, căci ideologii și utopiștii burghezimii erau sinceri, credeau tot ce ziceau, cum credea chiar și cea mai mare parte a burgheziei. Și cum putea poporul să nu i se încreadă, văzând-o atât de stăruitoare, atât de îndrăzneață, atât de devotată, atât de umanitară și atât de mărinimoasă? După revoluția cea mare, burghezimea, care era de mult clasa stăpânitoare de fapt, ajunge stăpânitoare și de drept. Ea a căpătat dreptul de a preface societatea după cum vroia, de a o preface după chipul și asemănarea sa. Și în adevăr, ea a prefăcut-o atât de mult după chipul și

asemănarea sa, încât mare a fost deosebirea dintre cele ce s-au împlinit și cele ce se așteptau. Chiar la începutul domniei burgheze, în loc de veșnica pace, s-a început lungul, grozavul război, nesfârșitul măcel sub Napoleon I; aceste măceluri au secerat toată tinerimea, toată inteligența, toată floarea societății europene; aceste nesfârșite războaie au ruinat Europa economicește.

Și dacă s-a pus capăt vărsărilor de sânge când marele războinic a fost trimis la Sf. Elena, îndreptatu-s-au oare lucrurile? Nu, dimpotrivă, ele au mers și mai rău. Sfânta triplă alianță a strâns în hidoasele-i brațe, a încătușat toată Europa și o reacțiune puternică, neagră și mârșavă s-a lățit pe bătrânul continent. Acestea au fost împrejurările politice în urma victoriei burgheze.

Să vedem acum și pe cele economice. În adevăr, după înfrângerea lui Napoleon I, acestea s-au îndreptat, bogăția națională a început a crește puternic, dar cui au folosit aceste bogății? Ele se strângeau și se strâng în mâna burgheziei, țărănimea e expropriată de pământurile strămoșești, pe care le stropise cu sudoarea și sângele ei, și ajunge proletară; proletar ajunge muncitorul meseriaș, ca și țăranul. În locul bogăției făgăduite, sărăcia și nesiguranța vieții. Mai mică e deosebirea dintre mărețul Apollon și scârbosul Silen, decât dintre societatea făgăduită de utopiștii burgheziei și cea întemeiată în adevăr. În loc de dreptate, obijduirea săracilor și celor mici; în loc de liniște și pace, un război sângeros care se urmează în sânul societății sub forma liberei concurențe; în locul egalității, o groaznică neegalitate economică, nemaipomenită pe pământ. În locul libertății, o crudă robie economică: minele întunecoase, fabricile fără aer, nesiguranța zilei de mâine. Da, burghezia a prefăcut societatea după chipul și asemănarea sa: iubirea e marfă; familia, gheșeft; cinstea, morala, idealurile mărețe n-au nici un rost. Toate sunt fleacuri, banul să trăiască; banul este ideal, banul religie, banul zeu, și pântecosul burtăverde prorocul său. Și-n fața acestor mizerii, noi, cei despre care vorbește Taine, noi, toți sărmanii, nenorociții, obijduiții; noi, care în mijlocul scufundării, în nimicirea și vânzarea conștiințelor am păstrat idealuri mai înalte, conștiința nevândută, ne strângeam în jurul poeților pătrunși de decepție și de suferință și poeții ne ziceau: „...Fericire nu poți avea, adevăr nu poți afla, societatea e rău înjghebată..." Cum aduni razele soarelui într-o lentilă ca să poți arde și aprinde, tot așa suferințele, decepționismul, nenorocirile și revoltele

noastre împotriva mizeriei vieții se adună, se înjgheabă în inima poeților, o umplu și apoi se revarsă în afară în sublime strigări de revoltă, de durere, de suferință și deznădejde.

Dar, zice-vor unii, societatea burgheză, cu toate ticăloșiile ei, totuși e mai bună decât societatea feudală. Așa este, dar cei ce așteptau cu totul altă societate nu făceau comparație între cea trecută și asta de acuma, ci între societatea întemeiată și cea așteptată!... Iată de ce au suferit atâta. Noi suferim când dă peste noi o nenorocire și suferința noastră crește când nenorocirea este neprevăzută, neașteptată; dar cât de groaznică, cu cât mai mare e suferința când te așteptai la altceva, când erai sigur de fericire?

„Societatea feudală a fost și mai rea." Prea bine, aceasta poate mângâia pe un filozof, pe un sociolog, dar nu mângâie pe cei ce suferă. Nu cumva veți crede că voi suferi mai puțin de foame, dacă mi se va dovedi că moșii și strămoșii mei nu mâncau nici cât mine?

Nu știu dacă poeții au priceput deplin adevărata pricină a nenorocirii omenești, pricina durerilor noastre, dar, de bună seamă, marea lor inimă a simțit-o. Ne pare rău că nu putem analiza acum genialele scrieri ale mulțimii de poeți care au umplut veacul cu gemetele lor; aceasta vom face-o altă dată.

Acum ne vom îndeletnici numai cu curentul decepționist în literatura română, aducând un singur exemplu din literaturile străine, exemplu luat dintr-un poet al cărui nume e strâns legat cu decepționismul veacului, din Byron, poet mare chiar între marii poeți: e povestirea unui vis a cărui realitate e izbitoare.

„Am visat, dar visul părea cam aievea. Luminătorul soare se stinsese și stelele rătăceau în bezna veșnicului văzduh — ele n-aveau raze și calea nu și-o vedeau; iar pământul, rece-orb și înnegrit, se clătina în văzduhul fără lună. Dimineața venea și trecea, și venea din nou și de ziuă nu se lumina... Ca să gonească întunericul, oamenii dădură foc pădurilor; din ce în ce — ele cădeau, tulpinile pâlpâiau, se stingeau trosnind și bezna se lățea din nou...

Ei trăiau în jurul acestor focuri de noapte; și tronurile, palatele crailor încoronați, colibele, locuințele tuturor se mistuiră în flăcări gonind întunericul nopții. Ei aprinseră orașele și stăteau roată în jurul caselor ce se mistuiau — căutau unul spre altul, vrând să se mai vadă o dată... Frunțile lor, sub această lumină deznădăjduită, luau înfățișări diavolești, când lumina

flăcărilor bătea în fața lor. Unii, trântiți la pământ, își acopereau ochii și lăcrimau. Alții zâmbeau, ținându-și barba cu mâinile încleștate. Alții zoreau de colo încoace, hrănind para rugurilor, înălțau ochii cuprinși de spaima nebuniei spre cerul posomorât, giulgiul unei lumi moarte; și din nou se aruncau la pământ blestemând, scrâșnind din dinți și urlând. Păsările sălbatice țipau și îngrozite cădeau fâlfâind din aripile ce nu le mai slujeau. Sălbătăciunile cele mai fioroase veneau îmblânzite și tremurând, șerpii se strecurau și se încolăceau prin mulțime șuierând, ei nu mai mușcau. Oamenii îi ucideau ca să se hrănească. Războiul, care încetase de la o vreme, se încinse din nou; își cumpărau hrana cu sânge și cu toții, posomorâți, se îndepărtau unii de alții, mâncând în întuneric.

Dragoste nu se mai încăpea; un singur gând cuprindea pământul, gândul morții, al morții ce le sta în față, al morții fără glorie și colții foamei le sfâșiau măruntaiele. Oamenii mureau și hoiturile nu se îngropau, slabii le mâncau între dânșii.

Chiar câinii se năpusteau la stăpânii lor; toți, afară de unul; și acesta, credincios leșului, goni prin urletele sale păsările, fiarele și oamenii hămesiți, până ce foamea-i strânse de gât, până ce morții care cădeau stâmpărau foamea slabelor lor fălci. El nici nu-și căta hrană, gemea jalnic și neîntrerupt, lătra des și sfâșietor, lingând mâna ce nu-l mai mângâia; astfel muri. Treptat, treptat foamea înghiți omenirea: numai doi oameni rămăseseră într-o mare cetate, și aceia erau dușmani. Ei se întâlniră, mai morți, lângă sfărâmăturile unui altar, unde se adusese o grămadă de odăjdii pentru întrebuințări profane. Ei le strânseră și tremurând, cu recile lor mâini de schelete, scormoniră cenușa rămasă și slaba lor suflare căta s-o învieze; și se aprinse o flacără de-ți era mai mare mila. Apoi după ce lumină, împrăștiind întunericul, ei ridicară ochii și căutară unul la altul; se văzură, răcniră și căzură morți. Muriră de spaima groaznicei lor înfățișări..."

Iată un tablou negru, groaznic și înfiorător. Cel mai înfiorător tablou ce-a ieșit vreodată din penelul unui maestru. Cât de mare trebuie să fi fost nefericirea poetului care a scos din trista-i și bolnava-i închipuire acest înfiorător tablou! Ce grozavă fantezie! Dar cercetați mai de aproape tabloul și veți vedea că poetul nu zice degeaba că acest vis „era cam aievea, nu era cu totul vis".

Pe un fond negru ca noaptea fără lună și stele, pe un fond fantastic sunt cusute imagini vii, imaginile reale ale vieții.Toată ura dintre oameni, lupta

de interese, tot antagonismul care constituie baza vieții noastre sociale, toată dezlănțuirea celor mai josnice porniri ale omului din societatea modernă, rezultat al întocmirilor sociale, toate viciile societății noastre sunt țesute pe acest fond negru, sunt zugrăvite în acest tablou înfiorător. În această pieire univrersală, lângă cea din urmă scânteie dătătoare de viață, se întâlnesc cei din urmă doi oameni, și acești oameni sunt vrăjmași, și mor vrăjmași. În tot tabloul un singur punct luminos: câinele. Poetul parcă zice: „Oamenilor, iată ce sunteți. În ziua pieirii, când se vor dezlănțui cele mai groaznice patimi -ura, cruzimea, bestialitatea, când toate virtuțile vor pieri odată cu iubirea — o singură ființă va arăta sentimente mai înalte, dar acea ființă nu va fi om, ci câine."

Da, toate mizeriile vieții moderne, rezultat al întocmirilor anormale ale societății, lovesc inima poetului și marea-i inimă scoate sunete mărețe și sublime: dar cât de triste, cât de jalnice, cât de deznădăjduite și pline de suferință, cât de plângătoare!

Am făcut un înconjur mare și poate ne-am cam depărtat de țelul articolului nostru, care e de a găsi pricinile curentului decepționist în literatura românească din zilele noastre. Dar nu, nu ne-am depărtat, ba chiar ne-am apropiat de țel; ne-am apropiat atât de tare, încât vom putea răspunde pe dată întrebării ce ne-am pus. Pricinile curentului decepționist în literatura românească sunt întocmirile sociale ori, mai bine zis, lipsurile, anomaliile acestor întocmiri. Aceasta se va dovedi și mai mult când vom analiza pe scriitorii noștri.

Totuși aici putem să ne explicăm, cu ajutorul celor de mai sus, un fenomen despre care am pomenit la începutul articolului, anume: de ce în literatura părinților noștri nu s-a produs curentul decepționist și s-a produs, se produce acum? Lămuririle lui Taine și ale altor critici în privința pricinilor curentului decepționist în literatură, desigur ne vor încurca și mai mult și ne vor lăsa în mai mare nedumerire.

În adevăr, dacă speculațiile filozofice ori religioase au fost pricinile curentului decepționist în literatura europeană, apoi cum de nu s-a produs acest curent în literatura părinților noștri, literatură cu totul supusă înrâuririi Apusului european; căci ei au trăit și scris pe vremea când Europa apuseană era mai tare, era reprezentată de cei mai mari poeți? Cum să ne tălmăcim neivirea curentului decepționist la noi, de ce nu a fost un asemenea curent caracteristic în literatura de atuncea? De vom căta lămurire în filozofia

epocii, în mișcarea ideilor de pe vremea aceea, desigur că nu ne vom dumeri.

Dar de îndată ce o vom căuta în viața materială, în relațiile economice, politice și sociale, acest ciudat fenomen se va lămuri de minune. Ceea ce fu 1789 pentru Europa, 1848 fu pentru noi.

La 1848, vechea stare a întocmirilor sociale cădea, și în locul ei trebuia să se așeze o întocmire nouă, societatea burgheză, și aceleași pricini sociale dădeau loc acelorași efecte morale.

Iluziile Apusului s-au repetat: la noi, ca și la dânșii, s-a zis că întocmirea liberală burgheză va aduce bunătăți nesfârșite, va preface națiunea într-o familie de părinți, copii și frați; la noi, ca și la dânșii, s-a strigat: trăiască libertatea, egalitatea, fraternitatea!...

E vădit că în așa vreme nu putea fi vorba de literatură decepționistă. Cuprinși de înalte iluzii, de mari speranțe, poeții de atunci ne chemau la deșteptare, ne strigau să ne trezim din somnul de moarte, ne învățau să ne iubim patria, să slăvim libertatea și umanitatea, ne cântau dragostea veselă și zburdalnică, ne ziceau doine jalnice și tânguioase, ne cântau mărirea țării, splendoarea câmpiei și a plaiurilor, viața câmpenească.

În acest cor erau glasuri triste și dureroase: glasul lui Bolliac, care descria nefericirile iobagului, ne arăta lanțurile țiganului; dar el vorbea astfel pentru a ne îndepărta de acele rele, cerea dreptate pentru toți, ne vorbea în numele unui viitor mai bun și descurajarea și decepționismul nu se arată în cântecele lui.

Acea stare socială, atât de dorită și așteptată, s-a întocmit; dar mândrele visuri nu s-au întrupat. Aceleași pricini sociale dau loc la aceleași efecte; aceeași întocmire socială burgheză, care a înșelat atât de tare nădejdile Apusului, a înșelat și pe ale noastre, și decepțiunea noastră trebuia să dea loc și la noi curentului decepționist în literatură.

Analiza acestei literaturi va dovedi și mai bine zisele noastre.

Cauza pesimismului în literatură și viață

Într-un mic studiu critic e foarte greu a vorbi despre o chestie însemnată; sunt neajunsuri fatale care țin de marginile restrânse ale unui articol. Foarte des se întâmplă să nu fii înțeles așa cum ai fi dorit, pentru că n-ai avut destul spațiu pentru a-ți explica gândirile în toată întinderea lor. De altmintrelea nu numai sriitorul și spațiul restrâns al unui articol sunt de vină, ci de multe ori și nebăgarea de seamă a cititorului. Toate acestea împreună sunt pricina pentru care articolul meu Decepționismul... din volumul întâi a fost de mulți înțeles foarte greșit. Așa, spre pildă, dl Petrașcu, într-un studiu critic asupra lui Eminescu, zice următoarele: „La noi, dl Gherea Dobrogheanu crede cu siguranță că pricina acestui decepționism, cum îl numește domnia sa, ar sta în disproporția dintre făgăduințele mari și actele mici ale revoluției noastre de la 1848. Spiritele au fost exaltate mai întâi de vorbe, în urmă desiluzionate de fapte, și astăzi ele respiră în această deziluzie." Ceea ce pot zice cu siguranță e că dl Petrașcu nu m-a priceput, poate din cauza mea. În orice caz pentru mine pricina hotărâtoare a decepționismului ori pesimismului e alta. În articolul meu Decepționismul etc. am formulat în câteva rânduri părerea mea asupra cauzei ori cauzelor pesimismului. Și aceste rânduri, pentru mai mare siguranță, le-am subliniat. Iată-le: „Pricina decepționismului nostru, a decepționismului poeților noștri, obârșia lui, sunt anomaliile societății burgheze. Pricina boalei veacului e starea patologică a civilizațiunii burgheze".

Acestea sunt, fie zis în treacăt, unicele rânduri subliniate în tot articolul. Pentru mine dar, cauzele pesimismului nu sunt vorbele late, promisiunile și nerealizarea acestor promisiuni, ci organizația socială de azi ori, mai bine zis, anomaliile acestei organizațiuni. La 1789 în Occidentul Europei și la 1848 la noi, s-a desființat o stare de lucruri plină de multe anomalii, nedreptăți și mizerii. Această cădere a unei întocmiri grele și înlocuirea ei prin alta superioară a trebuit să dea naștere la o mulțime de așteptări optimiste, la iluziuni mari, la un șir întreg de stări sufletești care caracterizează optimismul. Asemenea organizația nouă, cea burgheză, în

dezvoltarea ei și prin anomaliile inerente ei, a produs amărăciuni, deziluziuni de tot soiul, un șir întreg de stări sufletești pe care le numim pesimism.

Așadar, căderea unei organizații rele și înlocuirea ei prin o alta mai bună au fost cauze producătoare și de optimism, și de pesimism. În amândouă cazurile, organizația socială produce fie așteptări mari, iluziuni — optimismul, fie deziluziuni — pesimismul. Așa am gândit eu și așa am scris. Iar dl Petrașcu și alții au înțeles că, după mine, pricina optimismului și pesimismului la noi n-a fost organizația socială, ci așteptările, iluziunile de o parte, deziluziunile de altă parte. Ar urma dar că eu explic o stare sufletească: pesimismul, prin o altă stare sufletească: deziluziunea, care face parte din pesimism. Dar această greșeală de a preface în cauză hotărâtoare a unei stări sufletești o altă stare sufletească înrudită cu cea dintâi, această greșeală o fac, într-un mod inconștient nu-i vorbă, tocmai aceia în contra cărora a fost îndreptat articolul meu. Pentru unii critici, în adevăr, dezlegarea acestei însemnate chestii se reduce la următoarele: care e cauza pesimismului? — deziluziunea; care este cauza deziluziunii? —pesimismul. Cum văd cititorii mei, am fost înțeles tocmai pe dos și dacă un scriitor ca dl Petrașcu m-a înțeles așa, cu atât mai mult trebuie să mă fi înțeles greșit alții. Pentru a nu lăsa loc la nici o confuzie și pentru că chestiunea în sine e de o mare importanță, m-am decis să scriu acest articol. Aici voi explica mai pe larg și mai deslușit cauzele pesimismului în literatură și viață.

Înainte de a trece la cercetarea cauzelor pesimismului, trebuie să ne înțelegem asupra cuvântului pesimism. După cum am arătat în articolul trecut, definițiunile date acestui cuvânt sunt atât de nesigure și de elastice, încât după unii ar urma că mai toți oamenii au fost pesimiști, iar după alții — că pesimiști sunt numai Schopenhauer și ciracii săi. Așa, spre pildă, pentru unii un semn caracteristic al pesimismului e nemulțumirea în privința condițiunilor de trai. De câte ori un om ce se plânge de toate mizeriile vieții sociale n-a fost întâmpinat cu cuvintele: „Ești pesimist!" Dar nemulțumirea față de condițiunile de trai poate să fie tot așa de bine semnul unui mare optimism. Toți acei care se luptă pentru transformarea socială, optimiști par excellence, având un ideal măreț în viitor, sunt foarte nemulțumiți de condițiunile actuale ale traiului omenesc. Cu cât idealul ce le lucește în viitor e mai frumos, cu atât condițiunile prezente de trai le par mai odioase, și critica făcută de acești optimiști mizeriilor vieții actuale va

fi mai amară decât a pesimiștilor. Vina multor greșeli în ce privește găsirea cauzelor hotărâtoare ale pesimismului stă în metodele greșite întrebuințate pentru căutarea acestor cauze și în metodele greșite întrebuințate în general pentru lămurirea pesimismului. Așa, unii caută să se lămurească în privința sensului cuvântului pesimism, trag din el toate concluziunile logice, construiesc astfel un pesimism ori un pesimist ideal în capul lor, pe urmă cu abstracțiunile din capul lor ei caută să lămurească pesimismul din viața reală. Cu alte cuvinte, ei nu deduc sensul cuvântului din viața reală, din analiza vieții reale, ci sensul vieții reale îl deduc din sensul cuvântului, așa cum le pare lor acest sens. Dar fiindcă fiecare om poate întrucâtva să priceapă altmintrelea cuvântul pesimism, de aceea vor fi mai tot atâtea feluri de pesimism câți oameni sunt. Alții nu cad în această greșeală. Ei întrebuințează un metod științific întru atâta întru cât caută să se lămurească în privința pesimismului din viața reală, din istoria omenirii. Dar mulți dintre aceștia din urmă cad în altă greșeală. Ei studiază pesimismul în felurite epoci, caută ce are comun pesimismul tuturor epocilor, pe urmă, cu acest rest comun la toate, vor să caracterizeze pesimismul fiecărei epoci în parte. Așa, spre pildă, nemulțumirea în privința condițiunilor vieții va fi comună tuturor epocilor pesimiste, deci caracteristica pesimismului modern va fi nemulțumirea. Aceasta e tot așa de absurd cum ar fi dacă cineva, voind să caracterizeze organizația socială a Engliterei moderne spre pildă, ar căuta ceva comun tuturor organizațiilor sociale, începând de la comunele primitive ale brbarilor până la societatea burgheză modernă. Pe urmă, cu acest rest comun tuturor organizațiilor sociale ar dori să caracterizeze organizația modernă a Engliterei. În acest caz, ceea ce ar caracteriza organizația modernă a englezilor ar fi: convietuirea pe același teritoriu. În acest articol ne vom feri de aceste greșeli. Nu vom cerceta un pesimism abstract ori pesimismul comun tuturor popoarelor și epocilor istorice [1], ci pesimismul în societatea noastră modernă, acela al societății burgheze contemporane nouă. Dar trebuie să ne mai ferim și de altă greșeală. Mai toți acei care scriu și vorbesc despre pesimismul unei epoci nu iau în băgare de seamă deosebirile de clasă. Privind o societate ca un organism solidar și armonic, pentru ei pesimismul unei clase, unei părți a societății e o dovadă că toată societatea e cuprinsă de pesimism. Aceasta însă e foarte greșit. Societatea până acuma n-a fost niciodată un organism armonic, ea a consistat din clase ce se luptau între

ele. Așa fiind, pesimismul ce a cuprins o clasă nu servă deloc de dovadă că toate celelalte clase sunt pesimiste. Mai curând dimpotrivă. Așa, de pildă, sfârșitul veacului al XVIII-lea și începutul veacului al XIX-lea a fost o epocă optimistă pentru burghezime și pesimistă pentru feudali, care și-au găsit un interpret genial în Chateaubriand. În vremea noastră putem vorbi de pesimismul unei părți din clasele de sus și de pesimismul proletariatului intelectual, profesiunilor așa-numite libere. Ar fi absurd însă a vorbi despre pesimismul țărănimii ori despre pesimismul muncitorilor industriali. Fiindcă în acest articol va fi vorba despre pesimismul contemporan, special epocii noastre, trebuie să dăm o caracteristică cât de mică a pesimistului modern.

Pesimistul modern e un degenerat nervozicește, e un enervat. Acesta e principalul semn fiziologic (patologic) al lui. În legătură cu această degenerare și slăbire nervoasă e slăbirea voinței, o disproporție mare între voință și inteligență. Nu în zadar îl numesc criticii francezi pe pesimistul modern un impuissant [2] . Cu această enervare, slăbire a voinței sunt în legătură toate celelalte semne distinctive ale pesimismului, anume: melancolia, blazarea, dezgustul de viață și alcătuirea acestui dezgust în sisteme filozofice.

„Pesimismul este întrucâtva sugestiunea metafizică, zămislită de neputința fizică și morală. Orice conștiință a unei neputințe dă naștere unui dispreț nu numai de sine, dar chiar de lucruri, dispreț care la unele spirite speculative se preface în formule a priori. Se spune că suferința amărăște, aceasta însă e și mai adevărat în ceea ce privește neputința." (Guyau, L'irreligion de l'avenir[3], p. 406),

„În toate experiențele asupra somnambulismului, neputința dă naștere dezgustului. Pacientul căruia i s-a pricinuit neputința de a atinge un lucru dorit, își explică însuși această neputință căutând lucrului oarecare caractere respingătoare și de disprețuit. Totdeauna dăm o explicație obiectivă restricțiunii voinței noastre, în loc de a căuta o explicare subiectivă. Odată porniți pe această cale, somnambulii, dacă ar fi în stare, ar merge desigur până la a-și dura un sistem metafizic, aceasta pentru a da dreptate stării lor subiective. Pesimismul e poate tot astfel la început: un punct de vedere individual, stăpânit de sentimentul subiectiv de neputință." (Guyau,L'irreligion... p.407).

Pesimistul modern, prin această lipsă de voință și încă prin o relativă

nesinceritate, se deosebește, de pildă, de pesimistul ascet din veacul de mijloc. Acesta din urmă a fost sincer. Socotind că viața e o mizerie, el o distrugea prin schingiuirea în tot felul a corpului; pentru aceasta însă trebuie voință și sinceritate mare de convicțiune. Pesimistului modern îi lipsește, într-un grad mai mult ori mai puțin, și una, și alta. Susținând că viața e o mizerie ce nu merită să fie trăită, pesimistul modern se bucură de viață, caută să-i stoarcă toate plăcerile posibile. Între două orgii, pesimistul modern va scrie un tratat filozofic ori o poemă în care va blestema iubirea și plăcerile sexuale și va arăta nemernicia lor. Având o voință slabă, lipsit de puterea de a lupta contra loviturilor ce i le dau împrejurările vieții, el va primi aceste lovituri fără a lupta contra lor și astfel va ajunge la un amor propriu bolnăvicios, timid vanitos și reflexiv. La el se face un obicei de a nu se împotrivi loviturilor soartei, de a nu reacționa contra mediului înconjurător. Expansiunea forțelor psihice, neputându-se cheltui în afară, se va concentra înăuntru. Omul se va adânci tot mai mult în sine, se va observa mereu, va observa cele mai mici mișcări ale inimii și ale gândirii sale. Această excesivă preocupare de sine e eminamente egoistă, dar acest egoism nu exclude o mare sensibilitate, chiar și pentru cele mai mici suferințe ale altora — o simțire socială ce se excită prin analogie cu propriile simțiri. Nu e vorbă, acesta e cazul numai al celor mai distinși pesimiști. Pesimistul modern e uneori un om învățat, dar în cea mai mare parte a cazurilor e și în știință „un impuissant". Toate generalizările, toate descoperirile științifice le întrebuințează pentru a scoate cu orice preț încheieri potrivite cu temperamentul, cu caracterul său. Faptul că el nu poate fi fericit, mizeria propriei sale vieți le generalizează așa încât ajunge la concluzia că fericirea e o imposibilitate, că mizeria e partea oricărei vieți. De aici: Nirvana. Așadar, trăsăturile caracteristice ale pesimismului modern sunt: degenerare nervoasă, enervare excesivă, voință slabă, melancolie, blazare, lipsă de consecvență și de deplină sinceritate, amor propriu bolnăvicios, vanitate, reflexivitate, dezgust de viață și generalizarea, adică alcătuirea acestui dezgust în sisteme filozofice, o mare simțibilitate și impresionabilitate, lipsă de energie, caracter schimbăcios... Acestea sunt unele din trăsăturile caracteristice ale pesimistului modern. Dacă noi am fi avut de gând să zugrăvim tipul pesimistului, apoi nu ne-am fi oprit aici, dar pentru scopul nostru ajunge să avem unele trăsături ale caracterului și intelectului pesimistului modern; se înțelege că pesimiștii se deosebesc

mult unii de alții, trăsăturile caracteristice se combină la fiecare în felurite moduri. Asemenea și clasificarea oamenilor în pesimiști și nepesimiști iarăși nu poate fi decât relativă. Am zis că caracterul pesimismului și al pesimistului se schimbă după loc și vreme, după epocile istorice, astfel că în epoca noastră burgheză pesimismul are un alt caracter decât în alte epoci. Dar și în aceeași epocă, el nu rămâne același. E o mare deosebire între pesimismul trufaș și revoltat de la începutul acestui secol și pesimismul domol de la mijlocul secolului. Și mai ales e o mare deosebire între pesimismul de la începutul secolului și pesimismul contemporan nouă, adevăratul pesimism al învinșilor. Caracterizarea pesimistului, pe care am făcut-o mai sus, privește mai ales pe pesimiștii contemporani nouă.

Pentru oamenii care nu sunt învățați a adânci lucrurile, găsirea cauzei hotărâtoare a unui fenomen pare a fi un lucru cât se poate de ușor. Metodul care se întrebuințează pentru aflarea cauzei e la ei foarte simplu și ușor. Se iau două fenomene care coexistă în același timp și se pune o legătură cauzală între ele. Așa de pildă: țăranul e sărac, țăranul bea, deci cauza sărăciei e beția. Oamenii într-o anumită epocă sunt pesimiști, oamenii sunt deziluzionați, deci cauza pesimismului e deziluziunea, ori vice versa. Fiindcă însă în același timp cu pesimismul, afară de deziluzie, coexistă o mulțime de alte stări sufletești, de aceea fiecare din aceste stări sufletești se preface ad libitum [4] în cauze ale pesimismului. Așa de pildă melancolia, blazarea, voința slabă, disproporția între voință și inteligență, toate devin, pentru logicienii noștri pripiți, cauze hotărâtoare ale pesimismului. Iată un alt exemplu de felul cum se caută și se proclamă cauzele hotărâtoare ale unor fenomene. Împreună cu pesimismul modern există o știință modernă, din care pesimiștii își scot argumente pentru încheierile lor — deci, conchid logicienii noștri, știința modernă e cauza pesimismului. Împreună cu pesimismul și cu știința modernă există o mare necredință, deci necredința e cauza pesimismului ș.a.m.d. Logicienii noștri n-ar trebui însă să uite că, dacă vor merge consecvent pe această cale, vor fi nevoiți să declare umbrela cauza ploii, pentru că ploaia și umbrela există în aceeași vreme. Și dacă nu se fac astfel de concluziuni, astfel de legături cauzale între umbrelă și ploaie, pricina e că fenomenul e foarte simplu; când e vorba însă de fenomene sociale, aici sunt posibile lucruri și mai izbitoare decât umbrela cauza ploii. Când e vorba de fenomenele sociale, e posibilă greșeala ca o cauză cu totul secundară să fie ridicată la rangul unei cauze

hotărâtoare, o parte a unui fenomen să devie cauza fenomenului însuși, un simptom al unei boli sociale să devie cauza acestei boli și alte absurdități de acest fel.

Criticii francezi moderni ca Bourget, iar după ei dl Petrașcu, consideră ca pricini hotărâtoare ale pesimismului — boala veacului — descoperirile științifice care au distrus credințele religioase. Știința a arătat omului modern orizonturi imense, fără însă a-i da răspunsuri liniștitoare și hotărâte la toate întrebările, după cum le da religia. Cauza pesimismului, zice dl Petrașcu, provine „dintr-o schimbare în forțele fundamentale ale sufletului contemporan, adică în raportul dintre inteligență, voință și credință...". Și mai departe: „Secolul nostru e stăpânit de inteligența și voința sa în deprofitul credinței strâmtorate. Această dezlocuire în facultățile sufletești ale timpului e produsul educației științifice moderne și are sâmburele în legile găsite acum trei sute de ani de spiritul lui Bacon etc." Dislocuirea în facultățile sufletești, chiar dacă ar exista, ar arăta simptomul bolii, dar nu cauza ei hotărâtoare. Și același lucru trebuie să-l spunem și despre acele speculațiuni, despre acele concluziuni triste, desperate, pe care le trag pesimiștii din știința modernă. Faptul că ei trag astfel de concluziuni arată starea patologică a sufletului lor pe care noi o numim pesimism, după cum neliniștea sufletească, ridicarea temperaturii ori mărirea splinei arată o stare patologică pe care noi o numim friguri.

Dar cauza, unde e cauza? Dar poate știința modernă, descoperirile științifice moderne sunt, prin sensul lor intern, astfel încât negreșit din ele nu putem în mod logic să tragem alte concluzii decât descurajatoare? Rezultatele științei poate sunt necesarmente pesimiste? A pune într-un mod clar și sincer această întrebare e și a răspunde. Cum? Știința modernă care dă neînchipuit de puternice arme omului în lupta lui cu natura, care aproape a nimicit distanțele prin telegraf și drum de fier, care îl face pe om încâtva stăpânitorul naturii, această știință care are menirea de a da putere, mândrie, siguranță omului și a-i întări voința, știința deci, care are menirea să distrugă pesimismul, alungându-l din viață, dezvoltând în caracterul omului trăsături absolut antagonice pesimismului, această știință, tocmai ea să fie necesarmente aceea care în chip logic și necesar să producă pesimismul? Aceasta e mai mult decât absurd. Dacă sunt oameni care fac deducțiile cele mai descurajatoare din știința modernă, pricina e în ei și în viața socială, nu în știință. Și dacă într-o măsură oarecare știința, contrar

caracterului său, ajută cu adevărat la producerea pesimismului, acesta se datorește nu ei, ci modului cum funcționează în societatea modernă. Vom vedea aceasta mai jos.

Dar zice dl Petrașcu: „... progresul științific, dezrădăcinând religia, a îngustat cu mult obiectul credinței sădită din fire în sufletul nostru". Și astfel știința, luându-ne mângâierea unei vieți viitoare, luându-ne explicația cauzei prime, pricinuiește dezolare sufletească. De această părere sunt în adevăr o mulțime de scriitori de talent, ceea ce n-o împiedică deloc de a fi greșită. Mai întâi știința nu distruge religia, întrucât obiectul ei ar fi problema moralei, problema binelui și în sfârșit problemele filozofice. În această privință știința dă un impuls mare spiritului omenesc. Ceea ce știința distruge în adevăr sunt prejudiciile absurde, antropomorfismul brutal etc. Dar făcând aceasta știința are tendința de a distruge pesimismul, nu de a-l crea. În adevăr: ce a fost religiunea până acuma? După definiția lui Schleiermacher religiunea este: „Simțământul desăvârșitei noastre atârnări de univers și principiul său". După Feuerbach, esența religiunii e asemenea simțământul atârnării de mijlocul înconjurător, frica. Acest simțământ însă al atârnării, al fricii, slăbind voința omului ca orice atârnare, e cel mai bun factor al pesimismului. Astfel religiunea e cel mai bun factor pentru a mări pesimismul, nu pentru a-l distruge, după cum ar crede un Bourget. Cum, când omul, crezând că trăsnetul e produs de un D-zeu, ca un semn al mâniei lui, bătea mătănii, tremura de groază și de frica de a nu fi trăsnit, aceasta încuraja pe om? Iar când știința i-a arătat ce e trăsnetul, i-a dat paratonerul pentru a se păzi de urmările rele ale lui, a pus trăsnetul în serviciul omului, ca pe un rob ascultător, toate acestea au trebuit să aibă urmări descurajatoare, făcând pe om pesimist? Stranie logică! Vorbind de acest caracter al științei, destructiv pentru religie, constructiv pentru om, Guyau zice cu drept cuvânt: „E timpul să facem sclavi pe acești D-zei pe care începusem a-i adora; e timpul de a pune în locul domniei lui D-zeu, domnia oamenilor". Dar mângâierile vieții viitoare?

Frica vieții viitoare, frica iadului îngrozitor și a caznelor lui a fost totdeauna unul din cei mai mari producători ai nevrozelor și psihozelor religioase, a fost în veacul de mijloc contribuitorul celui mai desperat pesimism. Omului credincios de aceea i se părea moartea așa de grozavă, pentru că niciodată nu era sigur că o scoate la bun capăt cu stăpânitorul ceresc, care nu era decât oglinda stăpânitorului pământesc, baron feudal,

rege ori împărat. E adevărat că omul cult modern nu poate afirma mai nimica în privința marelui necunoscut: după moarte; dar aceasta nu poate să-l facă mai nefericit decât pe cel credincios care înaintea morții e cuprins de groază și lașitate. Cât de mare dreptate are în privința aceasta Guyau în următoarea admirabilă pagină:

„Acolo unde filozoful nu știe, e silit a spune și altora și lui însuși: nu știu, mă îndoiesc, sper, și nimic mai mult.

Sentimentul cel mai original și unul din cele mai morale ale secolului nostru — ale secolului științei — e tocmai acest sentiment de îndoială sinceră cu care privim orice act de credință religioasă ca pe un lucru serios, nu-l putem îndeplini cu ușurință, e o sarcină mai gravă decât toate celelalte sarcini omenești, în fața căreia stăm atât de mult la-ndoială — înainte de a o lua: e iscălitura despre care vorbea veacul de mijloc că se scrie cu o picătură din sângele tău și care te înlănțuie pentru vecie. În clipa morții mai cu seamă, în ceasul acela când religiunile spun omului: părăsește-te pe tine o clipă, lasă-te dus de puterea pildei, a obiceiului, de dorința de a afirma chiar acolo unde nu știi, de frică în sfârșit și vei fi mântuit — în ceasul acela când actul de credință oarbă e suprema slăbiciune și lașitate, îndoiala este desigur punctul cel mai înalt și cel mai curajos pe care-l poate atinge cugetarea omenească; e lupta până la capăt, fără a se da învins: e moartea stând dreaptă înaintea problemei nedezlegate, dar îndelung privite în față." (L'irreligion de l'avenir, Guyau, p. 330). Iar într-un alt loc, astfel caracterizează Guyau ireligiunea modernă față cu epoca religioasă: „Nu mai trebuie case închise, temple închise, inimi închise; nu mai trebuie vieți aruncate în mănăstiri și ferecate de ziduri, nu mai trebuie inimi înăbușite și strânse; ci viață sub cer deschis și cu inima deschisă, sub cerul liber, sub nesfârșita binecuvântare a soarelui și a nourilor" (L'irreligion... p. 330).

Și viața, sub cerul liber și cald al ireligiunii e desigur preferabilă vieții din închisorile reci ale religiunii. Se vor găsi mulți care nu vor fi de aceeași părere cu noi în privința tendinței încurajatoare a ireligiunii, dar toți trebuie să fie de acord că ireligiunea produce acest efect asupra unei mulțimi de oameni. O mare majoritate din mulțimea celor ce se luptă pentru transformarea socială sunt ireligioși, necredincioși, ceea ce nu-i împiedică de a fi optimiști, unicii optimiști serioși ai secolului. Deci nu numai analiza caracterului religiunii și ireligiunii, dar și faptele arată că ireligiunea, necredința e departe de a avea în chip necesar o influență pesimistă. Cum

vedem dar, cauza pesimismului, în loc de a fi lămurită, ajunge și mai întunecată prin explicațiile date; la problema întâi se adaugă acuma alta, care cere să fie dezlegată și ea, și anume: care e cauza că știința modernă are uneori asupra spiritului o influență descurajatoare pesimistă, deși după caracterul ei intern, după sensul ei intim ar trebui să aibă o influență contrarie? Această problemă, ca și cea dintâi, se va lămuri mai jos. Acuma, când cunoaștem subiectul articolului nostru — pesimismul —, când cunoaștem cât de greșit au fost explicate cauzele acestui fenomen, putem să trecem și noi la subiectul nostru și să lămurim câtă dreptate am avut când am zis că pricina pesimismului veacului e organizația socială modernă burgheză.

Ca să arătăm cum organizația socială modernă produce pesimismul, vom lua câțiva factori principali ai vieții sociale și vom arăta cum acești factori, în organizația socială modernă, devin izvoare de pesimism. Primul factor e lupta pentru existență. Cum e viața omului din punctul de vedere al luptei pentru existență în societatea modernă? E de netăgăduit că ceea ce mai ales caracterizează lupta pentru existență în societatea modernă e nesiguranța. Lupta pentru existență în societatea noastră nu e regulată prin vreo inteligență, prin conștiința omului, printr-un plan rațional, ci printr-o forță oarbă și inconștientă care se cheamă libera-concurență.

Între multe efecte deplorabile ale liberei concurențe e marea nesiguranță în viața imensei majorități a oamenilor. Să luăm ca pildă nu un om, ci o clasă întreagă de oameni care dau cel mai mare contingent pesimismului, pe muncitorii intelectuali, așanumitele profesii libere: avocați, doctori, profesori, arhitecți, muzicanți, jurnaliști etc. Într-o societate producătoare de mărfuri cum e a noastră, munca intelectuală devine și ea o marfă care se cumpără și se vinde. Munca, fie morală, fie intelectuală, devenind în societatea noastră o marfă, ea depinde de starea pieței, de legea economică a ofertei și cererii, de concurență și, dacă în piață va fi mai multă ofertă decât cerere, atunci marfa oferită, în cazul de față munca intelectuală, e cu desăvârșire depreciată, iar posesorul ei, doctor, profesor, inginer, muzicant, jurnalist, contabil etc., poate să moară de foame mult și bine. Fiindcă furnizarea pieței cu muncă intelectuală nu e de nimenea regulată într-un mod rațional și conștient, e evident că mai nimenea din posesorii ei nu poate să fie sigur de existența sa. Dar oare numai profesiile libere sunt în această categorie? Un negustor poate să fie ruinat de concurența altuia, un

fabricant poate să fie ruinat de un concurent. El produce fără să știe cât va trebui în piață, cât va fi cererea, precum nu știe cât se va oferi. Apariția pe piață a unei mărfi similare din altă țară, chiar din alt continent, poate să deprecieze marfa fabricantului, ruinându-l pe el, lăsând pe stradă pe muncitorii manuali și intelectuali ocupați în fabrica lui. O mare și bogată recoltă în America poate să ruineze pe mulți agricultori în Europa. Crizele comerciale și economice distrug sutimi de averi mari, lasă muritori de foame mii de lucrători manuali și intelectuali. Un faliment dat în New York poate face să înceteze unele afaceri și să pricinuiască mizeria unei mulțimi de oameni în Marsilia ș.a.m.d. Organizația socială modernă preface toată societatea într-un organism simțitor, unde starea fiecărei celule (individ) influențează asupra celulelor celorlalte și e influențată de ele. Acesta e un imens progres, un mare merit al civilizației burgheze.

Dar făcând din societate un imens organism, nu s-a dat acestui organism o întocmire rațională, armonică, conștientă, astfel ca buna stare a unei celule să devie condiție indispensabilă pentru buna stare a tuturor celorlalte, și viceversa. În loc de a crea o întocmire rațională și conștientă, societatea modernă lasă concurenței libere toată grija acestei organizări. Concurența trebuie să puie în acord toate activitățile, să armonizeze toate interesele. Și această concurență — putere oarbă și inconștientă — lucrează așa de bine, încât aruncă toată viața socială într-un câmp de luptă, o face cu desăvârșire nesigură și ajunge până la o dureroasă absurditate, făcând din starea rea, nefericită, a unei celule (individ) — condițiunea indispensabilă pentru starea bună a altei celule. Această putere oarbă distruge cu desăvârșire siguranța vieții, prefăcând viața într-un joc la noroc, într-o loterie în care marea majoritate a biletelor sunt pentru pierdere. Lupta pentru existență în societatea modernă se lămurește prin comparație cu forma cea mai brutală a luptei — cu războiul. În războiul de altădată, mai ales până la introducerea armelor de foc, rezultatul luptei depindea, în mare parte, de puterea fizică, de energia, de prevederea, de înțelepciunea luptătorilor. Acela care era mai tare, mai prevăzător biruia; cel slab pierea. Se înțelege că o astfel de luptă trebuia să dezvolte, prin selecțiune, oameni puternici ca fizic și ca voință. În războiul modern mase de oameni, fără voința lor se mișcă, se duc în foc, mor, dispar. Cine mișcă aceste mase de oameni, cine îi trimite la moarte sau la biruință? E comandantul care, stând lângă o masă cu o hartă înaintea lui, cu un creion roșu în mână, îndreaptă mișcarea maselor de oameni, hotărând

victoria sau înfrângerea. Soldatul modern deci nu are voința lui, el e o mașină; războiul modern nu dezvoltă energia, voința, mândria, conștiința de propria forță, ci le ucide, înlocuind toate aceste calități prin supunere, prin frică, prin nimicirea voinței -prin așa-numita „desciplină oarbă". Și același lucru se petrece și în lupta pentru existență. Concurența oarbă, împrejurările oarbe ale vieții sociale mișcă masele, învârtesc roata norocului ridicând sus pe unii, azvârlind jos și strivind pe alții, fără ca unii s-o merite, fără ca alții să fie de vină, distrugând mândrie, curaj, energie, voință — nimicind caracterele. Dar dacă este o mare asemănare între lupta războinică și lupta pașnică pentru trai, apoi este și o însemnată deosebire. Pe când acolo, în război, luptătorii sunt duși în foc de un om, de o inteligență, de un creier omenesc care poate să fie creierul genial al unui Moltke, în lupta așa-numită pașnică ceea ce conduce masele de oameni e concurența oarbă, sunt oarbele condițiuni sociale ale vieții, e norocul, hazardul lipsit de voință și inteligență. În fața omului modern, condițiunile vieții sociale se ridică ca un sfinx monstruos și îi zic: ghicește ori te voi distruge. Acest fapt: marea atârnare a omului modern de ceva care n-are chip, voință și inteligență, e de mare, de foarte mare importanță pentru formarea caracterului omului modern. Nu degeaba în limbajul popular, în care de multe ori se oglindesc perfect condițiunile sociale de trai, cuvântul „noroc", „soartă" e așa de mult întrebuințat.

Ceea ce dezvoltă lupta pentru existență în societatea modernă e simțământul dependenței, atârnării, slăbirea voinței, energiei; toate acestea însă sunt principalele simptome, trăsături caracteristice ale pesimismului modern. Lupta pentru existență, după cum se face în societatea modernă, este deci un izvor mare al pesimismului veacului. Și felul luptei pentru existență nu numai că hotărăște în parte pesimismul, dar și felul pesimismului modern. Am zis că simțământul atârnării e unul din principalele simțăminte ce caracterizează pesimismul. Dar simțământul atârnării sociale nu e caracteristic numai epocii noastre, ci a fost în toate organizațiile sociale, și afară de atârnarea de condițiile sociale mai este atârnarea de mediul cosmic. Aceasta e foarte adevărat, și una, și alta — politicește vorbind, nu economicește — au fost mai groaznice în evul mediu spre pildă. Voința și chiar viața unui om depindea de un feudal, de multe ori foarte crud, care printrun semn putea să distrugă voința omului, făcând să-i distrugă viața. Această atârnare crudă, dar totodată foarte clară

pentru om, se manifesta uneori printr-un pesimism pe cât de hotărât, pe atât de dureros, care mergea până la distrugerea cărnii la un ascet, până la alienația mintală la demoniaci. Dependența, atârnarea omului modern, e cu totul alta. El nu depinde de un stăpân crud, dar care ar fi o persoană, un om; el depinde de împrejurările sociale, de ceva nedefinit, foarte vag, ce n-are chip. Și această atârnare se manifestă toată viața, pas cu pas și, în marea majoritate a cazurilor, omul nici nu pricepe de cine depinde și cum depinde. Și după cum e vagă, nedefinită, chiar mistică această atârnare, tot astfel și pesimismul e vag, e o blazare, o melancolie nelămurită, nu e o boală acută, ci mai curând o tânjire morală.

Acuma suntem în stare să lămurim și un alt fenomen. În secolul nostru, secolul științific, a început iarăși să se manifesteze misticismul religios, spiritismul și alte manifestări psihice anormale, parcă ne-am fi întors la bunele vremuri ale evului mediu. Dacă acest spirit mistico-religios s-ar fi ivit la popor, la oameni inculți, n-ar fi nici o mirare. Dar poporul muncitor, cu totul contrariu, devine tot mai mult ireligios. Misticismul religios se manifestă în vremea noastră la oameni culți, la unii ciar învățați. În această privință se dau explicații ca și pentru pesimism, făcânduse din forma manifestării acestei stări psihice cauza ei. Cauza misticismului religios contemporan, zic acești explicatori, e că omul modern e însetat de idealuri. Știința îi deschide imense orizonturi, dar nu-i dă răspunsuri la întrebările vitale, și atunci, decepționat, omul modern se întoarce la religie. Stranie logică și stranie căutare de idealuri! Știința deschide imense orizonturi pentru idealuri mărețe și, în loc de a se ridica tot mai sus și mai sus, lucrând pentru lărgirea acestor orizonturi imense, misticul modern se întoarce la religiune și se mulțumește cu explicări și cu ipoteze copilărești ce n-au pic de verosimilitate. Așa ar fi cu un șoim care, fiindcă nu poate să-și înalțe zborul mai sus de piscurile înalte ale Alpilor — decepționat, s-ar lăsa jos pe pământ și ar începe să mănânce grăunțe împreună cu găinile, rațele și gâștele, ajungând o pasăre de curte. Stranie prefacere! Explicarea acestui fapt atât de straniu, o găsim iarăși în organizația socială. Misticismul religios și pesimismul, deși diferă în unele privințe, au însă mult comun și sunt în parte izvorâte din același sentiment al fricii și al atârnării. Cum am zis, după Schleiermacher, ca și după Feuerbach, simțămintele fricii, atârnării, slăbiciunii sunt simțiminte mai ales producătoare de religiune. E un proverb, că un om slab își caută un stăpân.

Lipsa de putere și voință omul caută s-o repare creându-și în cer o făptură puternică cu o voință absolută. Întocmirea socială modernă, făcând pe om așa de atârnător, creează un teren pentru religiune și pentru misticismul religios. Și dacă atârnarea socială explică, în parte bineînțeles , misticismul religios, felul modern al acestei atârnări explică felul modern al misticismului religios. Așa, în evul mediu felul atârnării sociale era personal. Omul medieval atârna de persoana baronului feudal, de rege ori împărat. În religiune D-zeul medieval a fost asemenea personal. D-zeu era sever, pedepsitor, puternic și totodată bun, drept. D-zeu era combinațiunea unui stăpân real pe care îl avea omul înaintea ochilor și a unui stăpân ideal, așa cum ar fi dorit să-l aibă. Atârnarea socială modernă nu e personală, omul nu depinde de o persoană hotărâtă, ci de ceva vag, nedefinit, de ceva misterios pentru el, despre al cărui caracter nu poate să-și dea seama, pe care e nevoit să-l numească cu niște cuvinte vagi, ca „soartă", „noroc", „împrejurările vieții" etc., de aceea și misticismul religios al omului modern e nehotărât, vag. D-zeul misticului modern e ba natura, ba suprema iubire, destăinuirea, nemurirea etc. [5]. Bineînțeles că atârnarea socială nu e unica cauză a pesimismului; mai jos vom vedea altă cauză tot așa de importantă.

Să ne întoarcem iar la subiectul nostru. Am vorbit de lupta pentru existență în general, dar toate cazurile particulare, toate rezultatele acestei lupte duc, într-un fel ori într-altul, la același rezultat când e vorba de pesimism. Așa e, spre pildă, concentrarea bogățiilor. Organizația socială modernă face să se concentreze tot mai mari bogății în tot mai puține mâini, ea creează pe miliardarii moderni.

Acești miliardari duc o viață de somptuozitate, de un lux nebun, care întrece închipuirea omenească și care e posibil numai când sunt concentrate în puține mâini imense bogății. Această viață imens de somptuoasă ei o petrec în orașe mari, în fața sutimilor de mii de oameni la care se dezvoltă aceleași gusturi, aceleași dorințe, se dezvoltă o pasiune nebună de a ajunge la îndestularea acestor dorințe. Câte vieți distruse, câte conștiințe nimicite, câte onestități vândute pentru a ajunge acolo unde strălucește luxul nebun al milionarului. Dar milioanele nu cad din cer, trebuie să fie produse și sunt produse puține, deci nu pot să fie decât puțini milionari, puțini aleși de împrejurările oarbe, iar cei mai mulți, imensa majoritate ce se luptă pentru îmbogățire, rămâne învinsă. Și în fața imensei mulțimi a învinșilor, stă

trufaș luxul nebun, excitând, prin contrast cu nevoia și mizeria, nemulțumirea sufletească, invidia amară, gânduri negre, suferințe, un șir întreg de simțăminte și gânduri care sunt simptomele și izvoarele pesimismului veacului. Concentrarea bogățiilor în puține mâini creează la o mare mulțime de oameni o disproporție colosală între dorința și putința de a le îndestula, și astfel ajunge unul din principalele izvoare ale pesimismului.

Să trecem acum la un alt factor al vieții omenești și al vieții sociale, care e tot așa de important ca și lupta pentru existență și anume: iubirea erotică, relațiunile sexuale.

Nu e nevoie să insistăm mult asupra marii importanțe a relațiunilor sexuale pentru viața omului și a societății. Fiecare pricepe nemărginita însemnătate a lor, deoarece ele sunt izvorul vieții individului, deci și al societății. Ele sunt acelea care fac să se perpetueze specia omenească. Cu cât o funcțiune organică socială ori individuală e mai importantă, cu atât normala funcționare a ei e mai vitală pentru organism și cu atât va fi mai primejdioasă, mai distrugătoare anormala funcționare a ei. Să cercetăm dar relațiunile sexuale în societatea modernă.

În evul mediu, unde existau relațiunile economice obligatorii,

În vechime, când posesiunea femeii era hotărâtă de forța brutală, acei regi care aveau mai multă putere, aveau și sutimi de femei, ceea ce condiționa însă degenerarea lor sexuală. În societatea noastră, unde mai totdeauna banul hotărăște posesiunea iubirii, gânditu-s-a oare cineva la acest fapt grozav: câtă anume marfă-iubire poate cumpăra un miliardar modern și asupra câtor zecimi, dacă nu sutimi de mii de femei poate să se întindă stăpânirea lui? Și nu numai un miliardar, ci orice om cu parale poate să cumpere marfa aceasta; și deoarece unicul factor cerut e banul, apoi și copiii nevârstnici — pentru cari relațiunile sexuale sunt ucigătoare din punctul de vedere al sănătății fizice și morale — pot dispune de această marfă. În orașele mari mai toți nevârstnicii se prostituiesc de la paisprezece-cincisprezece ani. Astfel, în relațiuni sexuale absolut nepermise o duc patru ori cinci ani, până pe la nouăsprezece-douăzeci de ani; apoi urmează zecedoisprezece ani de relațiuni sexuale cumpărate, — vremea celei mai mari forțe și energii sexuale. Și după ce omul civilizat modern a petrecut astfel paisprezece ani, a ajuns și el a-și forma o carieră, a-și micșora, întrucâtva cel puțin, nesiguranța vieții; după ce la vârsta de

treizeci-treizeci și doi de ani și-a ruinat psihicul și nervii — se însoară pentru a preface în iad viața casnică, pentru a da naștere la copii degenerați nervozicește.

Anormalitatea relațiunilor sexuale în societatea modernă ca producătoare de pesimism e arătată în literatură cu atâta talent și profuziune, încât n-avem decât să studiem din acest punct de vedere câteva din aceste producțiuni artistice. Și aici vom avea un îndoit folos. Mai întâi, o creațiune adevărat artistică oglindește clar și precis viața reală. Pe de altă parte, într-o producțiune artistică se oglindește și persoana artistului — creatorul. Studiind dar pricinile pesimismului după producțiunile artistice, putem afla totodată și pricinile pesimismului în viață și în artă, care de altmintrelea nici ea nu e decât o parte a vieții. Trebuie să exprimăm aici o adâncă părere de rău că marginile articolului ne impun o mare economie de spațiu, astfel încât nu vom putea decât cita foarte puține producțiuni artistice, și în privința celor citate vom fi nevoiți să fim foarte scurți.

Începem cu celebra poemă a genialului Alfred de Musset, cu Rolla. În Rolla Musset zugrăvește un tip decepționat, un pesimist contemporan lui, și în această poemă sunt incarnate și propriile simțiri și gândiri ale marelui poet pesimist. Rolla e, în parte, însuși Musset și deci ne e cu atât mai interesant. Cine e dar Rolla? Poetul ni-l zugrăvește astfel — citățm după traducerea dlui Grigoriu.

A lui Rolla tată însă, nobil, gentilom și prost,
Îl crescuse cum se crește un moștenitor bogat,
Făr-a a mai gândi că însuși în orașul său uitat
Chiar mai mult de jumătate din avutul său mâncase.
Rolla se trezește-n una din a toamnei seri frumoase
Nouăsprezece ani că are și că e stăpân pe sine,
Neavând talent sau alte iscusinți mai priincioase.
Apoi făr-aceste, munca o credea ca o rușine. [6]

Ce va face Rolla, ce va munci? Las'că educația dată de societatea unde trăiește Rolla a făcut că „munca o credea ca o rușine", dar afară de aceasta el nici n-are nevoie, are bani, are cu ce să-și poată cumpăra toate plăcerile, și toate plăcerile se vând acolo unde ...corupția pierdută Tot în ea și sub plin soare prostituția sărută...[7]

Și Rolla se afundă în viața plăcerilor cumpărate, în acea viață unde pasiunile stăpânesc pe om, nu omul pasiunile:

Trei ani scumpi și cei mai mândri din juneța-ncântătoare,
- Trei ani de delir, beție, voluptate și amor...[8]
și ca rezultat:
Desfrânatul cel mai mare din orașul lumii unde
Desfrânarea se găsește zgomotoasă necurmat,
Vechiul târg, în care viciul înrodește și pătrunde,
E Parisul, și în el este cel mai mare desfrânat
Jak Rolla... [9]
Dar poate voiți a avea o idee de felul desfrânării, căreia i se dedă Rolla? —
Iat-o: O! Tăceți, s-aude zgomot. Femei multe se ivesc,
Deschid ușa; apoi alte femei goale jumătate
Părul despletit, de ziduri abia merg și se târăsc
Prin ascunse coridoare în sudori de voluptate.
La o lampă, rămășițe din orgii se mai zăresc
Din murinda ei lumină razele ce-abia lucesc
Face să apară-n fundul unui buduar de-o parte,
Pe a mesei față roșă cupe pline, cupe sparte.
Apoi ușa se închide sub un râs de veselie. [10]
Și rezultatul unei astfel de vieți nu poate fi, bineînțeles, decât ruinarea vieții fizice și a tuturor facultăților sufletești. Dar nu numai Rolla se ucide fizicește și sufletește, ci și alții, altele descrise în orgie. Ce le mână pe ele la pieire? — Poetul o știe și o spune în versuri magnifice:
Sărăcie! Sărăcie! tu ești cruda curtizană
Ce pe patul prostituției ai zvârlit acea sărmană,
Care Grecii ar fi pus-o pe-al Dianei sfânt altar!
.....
Sărăcie! tu prin vânturi șopotind odinioară,
Colo-n mijlocul oftării de mizerie și jale
Ai venit și într-o seară murmurat-ai mamei sale:
„Fata ta se poate vinde, e frumoasă și fecioară!"
Și pentru sabat tu însăți ai spălat-o, cum se spală
Orice trup fără viață, pentru a-l pune în mormânt;
Tu ești care-n acea noapte, speriată, tristă, goală,
Sub a fulgerelor flăcări, șerpuiai pe-al ei vestmânt! [11]
Întocmirea socială, împărțind pe oameni în bogați și săraci, ruinează pe

unii, prin sărăcia lor, pe alții prin bogăția lor. Ruinat fiziceşte şi psihiceşte de o astfel de viață, pierzând toată averea, Rolla hotărăşte să-şi curme viața, să se împuşte; dar înainte de a muri, pentru a lua adio de la viață, el cumpără cu banii ce i-au mai rămas o fecioară de cincisprezece ani, pentru a o prostitua.

Sfârşit mizerabil, demn de astfel de viață. Şi băgați de seamă că Rolla nu era un caracter pervers. Poetul ne spune că: Jak avea un suflet mare, îndrăzneț, drept şi superb [12]. El era un suflet nobil, naiv ca copilăria, Bun ca mila, apoi mare ca speranța şi mândria. [13]

Şi poetul poate să aibă perfectă dreptate. O viață ca aceea pe care o ducea Rolla în împrejurările sociale date poate să ruineze cel mai frumos caracter. Cu atât mai mult deci nu el e de vină, nu în el trebuiesc căutate cauzele mizeriilor pe care le face, cauzele ruinării lui morale, ci în condițiunile obiective ale traiului modern, în împrejurările sociale, în organizația economico-socială. Aceasta reiese evident din viața reală ce se oglindeşte în admirabila poemă a lui Alfred de Musset. Un artist, un adevărat artist, întrupând în creațiunile sale viața reală, ne dă cheia cu care putem pricepe şi afla cauzele fenomenelor sociale. Aceasta nu vrea să zică însă că artistul pricepe ştiințificeşte cauzele adânci ale fenomenelor zugrăvite. O, nu, din nefericire artiştii foarte des pricep tot atât de puțin cauzele adânci ale fenomenelor zugrăvite, pe cât le zugrăvesc adevărat şi frumos. Aşa, după Musset, care credeți că va fi pricina tuturor mizeriilor desfăşurate în dramă de Rolla? Ca un simplu critic literar contemporan, Musset găseşte această pricină în scrierile antireligioase ale lui Voltaire, în „ireligiunea veacului":

O! Voltaire, priveşte astăzi pe acest om plin de viață,
Ce cu sărutări de flăcări umple-acel poetic sân,
Mâini va sta culcat şi veşted într-un strâmt mormânt de gheață...
Arunca-vei lui atuncea un ochi de râvnire plin?
O, el te-a citit, n-ai grijă. Nimic astăzi nu-i mai place,
Nu-i zâmbeşte nici speranța, nici a mângâierii stea. [14]
Iată dar a ta lucrare, Voltaire, omul tău,
Cum l-ai vrut! [15]

Iată dar că Voltaire e pricina atâtor mizerii (!!!). O altă operă artistică a lui Musset e consacrată aproape exclusiv chestiei pesimismului, vorbesc de La confession d'un enfant du siècle. Un copil al secolului îşi face spovedaniile. Romanul se începe cu următoarele cuvinte caracteristice:

„Fiind atins tânăr încă de o boală morală de nesuferit, povestesc ceea ce mi s-a întâmplat timp de trei ani. Dacă aș fi numai eu bolnav, n-aș spune nimic, dar deoarece sunt încă mulți alții care suferă de aceeași boală, scriu pentru aceia."

După cum vedem, aici avem de-a face cu descrierea bolii secolului; această boală ajunge subiectul creațiunii artistice. Se înțelege dar ce mare însemnătate are pentru noi acest roman, cu atât mai mult încă cu cât, după unii, această spovedanie nu e decât o autobiografie a lui Musset. După unii, Octave, eroul romanului, e însuși Musset; iar Brigita Pierson e George Sand. Oricum ar fi, e de netăgăduit că Spovedania unui copil al secolului e cea mai personală din operele lui Musset. Ne pare rău că marginile articolului ne silesc a ne opri foarte puțin asupra acestei opere artistice, pe atât de interesantă pe cât și de bine scrisă.

Povestirea eroului Octave, despre întâia manifestare a bolii, începe cu următoarele cuvinte foarte caracteristice: „Să istorisesc cu ce prilej am fost cuprins de boala secolului. Mă aflam la un prânz, la un mare banchet, după o mascaradă. Împrejurul meu, prieteni gătiți pompos, în toate părțile tineri și femei, toți strălucind de frumusețe și veselie; la dreapta și la stânga bucate alese, sticle, policandre, flori, deasupra capului meu o orchestră zgomotoasă, în față metresa mea, făptură superbă, pe care o adoram" (La confession... p. 426).

De la întâiile cuvinte despre acest prânz înecat în lux, putem să ne facem o idee clară de viața pe care o duce eroul nostru și de înrudirea lui cu Rolla. La acest prânz o furculiță îi cade jos lui Octave. El s-apleacă sub masă ca s-o ridice și vede cum piciorul metresei sale e pus peste piciorul unui tânăr ce stă alături de el și care tânăr îi era prieten. Octave e cuprins de groază și gelozie. De aici se iscă începutul acestei boli morale ori, mai bine zis, începutul manifestării bolii ce în stare latentă se afla în sistemul nervos ruinat de felul vieții eroului nostru. Octave provoacă la duel pe amicul său și-l rănește în luptă. El hotărăște a-și părăsi metresa, dar nu are putere de a face aceasta, ci se istovește în plâns, suferă și într-una din zile, nemaiputându-se împotrivi dorului ce-l mână spre dânsa, intră la ea în casă tocmai pe când ea se îmbrăca. La vederea gâtului și umerilor goi ai metresei, o furie nebună îl cuprinde; el o lovește cu pumnul peste gâtul gol și pleacă ca un nebun. Cum vedem, chiar de la început avem a face cu o nevroză sexuală. Lăsându-și metresa, Octave începe a duce o viață și mai

mizerabilă încă, cutreieră cârciumile, își petrece nopțile cu femeile pierdute, ruinându-și tot mai mult sistemul nervos și forțele morale. Și ce putea să facă alta? N-are voie să muncească, deoarece e fecior de bani gata. Averea și condițiunile sociale nu numai că nu-l opresc, dar îl împing încă la o așa viață. O mare parte din această viață de beție și desfrânare o petrece cu un amic foarte bogat, pesimist consumat, care nu crede nici în cinste, nici în prietesug, nici în posibilitatea vreunei fericiri pe pământ. Următorul fapt va fi de ajuns pentru a caracteriza și pe pesimistul Desgenais. La castelul de la țară, unde a fost invitat Octave, Desgenais avea o metresă foarte frumoasă. Octave și-a arătat lui Desgenais admirația pentru metresa lui. În aceeași noapte Desgenais și-a trimis, drept plocon, metresa dezbrăcată în odaia lui Octave, cu toate că ea palidă ca moartea plângea cu lacrimi fierbinți, deoarece îl iubea pe Desgenais. Până și Octave a fost scandalizat de aceasta și a rugat-o să părăsească odaia; iar ea: „îmi răspunde că Desgenais o va trimite acasă la Paris, dacă va ieși din odaia mea până a doua zi dimineață și că mă-sa e săracă..."

După o viață lungă petrecută astfel, Octave pleacă la moșiile lui și aici face cunoștință cu Brigita Pierson. Brigita e o femeie cu totul superioară, atât ca exterior cât și ca inteligență și caracter. Ei se îndrăgostesc unul de altul și încep să trăiască împreună. S-ar părea că de acum se va începe o nouă eră pentru eroul nostru, eră a regenerării, și aceasta cu atât mai mult, cu cât Octave are germenii unui caracter bun, nobil și drept. Însuși el credea că prin o iubire necumpărată, se va face o regenerare în el, dar din nefericire era prea târziu. Toate izvoarele iubirii curate erau otrăvite prin viața desfrânată petrecută la Paris și de aceea traiul cu Brigita ajunge un infern. El o bănuiește, e gelos, violent, o insultă, îi pare rău de aceasta, plânge, îi cere iertare pentru ca, îndată după aceea, s-o insulte iarăși.

Descrierea acestei isterii sexuale e făcută de Musset cu o mână de artist desăvârșit, se apropie prin adevărul analizei de Stendhal și se ridică până la Tolstoi. Cât de admirabilă, spre pildă, e scena de la urmă! După o scenă de gelozie, o scenă urâcioasă care a făcut pe Brigita aproape să leșine, ea adoarme. Octave, stând lângă patul ei, simte că ei se omoară unul pe altul, că trebuie să se despartă și cu atât mai mult încă cu cât el știe că ea iubește pe un altul. Și stând așa el începe să se analizeze pe sine: cât de stricat, cât de slab, cât de distrus e! E evident că trebuie să se despartă, dar el n-are curajul de a o lăsa. O întreagă furtună se ridică în sufletul lui: lupta între

gelozie, datorie și iubire. În vremea aceasta Brigita, care doarme, dă puțin la o parte plapuma și își descoperă sânul gol. La vederea sânului gol, o furie nebună îl cuprinde pe Octave, bestialitatea dezvoltată prin moștenire și prin traiul desfrânat al iubirii cumpărate îl cuprinde și-l arde dorința de a lovi, de a omorî. E același acces de furie care l-a cuprins când a lovit cu pumnul gâtul gol al metresei din Paris. Această pasiune a uciderii, la vederea goliciunii femeiești, e unul din cele mai grozave simptome ale nevrozei sexuale. Zola a voit în Jac mașinistul din La bete humaine să zugrăvească această manie a uciderii, dar a rămas cu mult inferior lui Musset.

Dacă de la această admirabilă descriere a nevrozei sexuale a pesimistului Octave veți trece la cauzele acestui pesimism, așa după cum le pricepe Musset, atunci producătorul pesimismului nu va fi nici nevroza sexuală datorită anomaliilor sociale, nici împărțirea oamenilor în bogați și săraci, nici faptul că femeia, ajungând marfă, se cumpără, nici suma tuturor anomaliilor sociale izvorâte dintr-o organizație socială defectuoasă...Nu. Aceste cauze le expune Musset în câteva pagini: e iarăși vorba de Voltaire, de ireligiune, și numai de adevăratele cauze, nu.

Să trecem acum de la pesimiștii francezi din prima jumătate a acestui veac la un pesimist contemporan nouă, din altă tară însă, din Rusia, și care e descris de genialul artist Lev Tolstoi.

Deoarece am ajuns la pesimismul rusesc, aș dori să răspund următoarei observațiuni a dlui Petrașcu.

Dl Petrașcu, gândind că eu socotesc că pricina pesimismului veacului e numai faptul disproporției între promisiunile revoluționarilor burghezi și faptele lor, întreabă cu drept cuvânt: cum se explică dar pesimismul în Rusia, unde niciodată n-a existat o astfel de revoluție și astfel de promisiuni? Acuma cred că e lămurit că această întrebare nu mi se poate face mie. Cauzele pesimismului sunt, după mine, anomaliile organizației moderne burgheze. Această organizație economică modernă burgheză cu anomaliile ei există și în Rusia, ca și aiurea, cu deosebire însă că în Rusia clasele burgheze și culte n-au atâtea drepturi politice. Așadar, în Rusia, la cauzele obișnuite ale pesimismului claselor culte, se mai adaugă încă una, anume că aceste clase sunt lipsite de drepturile politice pe care le au oamenii culți din Europa occidentală. Rusia suferă nu numai de toate anomaliile capitalismului modern, ci în plus și de toate rămășițele absurde ale unei organizații inferioare, semifeudale, țaristo-asiatice. Ce mirare dar

că pesimismul și misticismul e atât de bogat reprezentat în viața și literatura rusă? Să vedem dar un caz al pesimismului rusesc, zugrăvit de cel mai mare romancier al veacului. Voim să vorbim de Lev Tolstoi și de romanul său Sonata Kreutzer, care a făcut un zgomot imens în toată lumea cultă. Cititorii probabil știu conținutul acestui roman.

Un oarecare Pozdnâșev, om bogat din clasa nobililor, care din gelozie și-a ucis nevasta, povestește autorului romanului, în vagon, toată viața sa conjugală și sexuală.

După cum vedem, aici e iarăși spovedania unui copil al secolului.

De foarte tânăr Pozdnâșev, ca mai toți oamenii din clasa lui, a început să cumpere marfa-iubire. El nu făcea abuzuri ca mulți alții din tovarășii săi, ci se folosea de marfa-iubire numai întru atâta întru cât — după amar de ironica expresie a lui Pozdnâșev însuși — i-a trebuit pentru sănătate, după recomandația doctorilor. Pozdnâșev se credea în această privință om foarte cumsecade, cu atât mai mult cu cât era negustor cinstit ce-și plătește marfa foarte corect. Vreme de doisprezece ani cât a ținut acest trai de becher, Pozdnâșev se gândea mereu la iubirea curată, la căsătoria cu femeia iubită, la idila familială. La treizeci de ani trecuți, Pozdnâșev întâlnește o domnișoară care-i părea tocmai aceea la care visa și se însoară, după cum zice el, cu jerseul ce-i arăta formele.

Ca toate domnișoarele din societate, ea a fost crescută pentru a vâna un bărbat, pentru a exicita sensurile voluptuoase și ale ei, și ale aceluia pe care trebuia să-l vâneze. Muzica, dansurile, îmbrăcămintea, hrana, citirea, convorbirile, moravurile înconjurătoare, toate fac din femeie o prinzătoare de bărbat. Și o astfel de domnișoară, nici mai bună, nici mai rea decât altele, a devenit femeia lui Pozdnâșev. Ne putem închipui ce viață de familie putea să fie aceea.

Ducând o viață de becher relativ mai cumpătată, Pozdnâșev nu s-a ruinat cu totul psihicește, a fost atins numai de nevroza sexuală. Și această nevroză capătă o dezvoltare ulterioară în viața familială. Dna Pozdnâșev își dezvoltă în căsnicie toate trăsăturile caracteristice sădite în ea de creștere. Descrierea acestei vieți conjugale e făcută cu măiestrie incomparabilă. Continuu le rod viața izbucniri de ură și gelozii nemotivate, sfezi pentru nimică, ofense reciproce, dorința de a-și face unul altuia cel mai mare rău, împăcăciuni motivate de voluptate și iarăși sfezi întovărășite de ură sângeroasă, dorința de a domina, siguranța fiecăruia că numai el are

dreptate, mila pentru propriile dureri familiale și nepriceperea durerilor celeilalte părți. Și în sfârșit o gelozie, de astă dată motivată, grozavă, ce otrăvește și distruge toate simtămintele omenești. Toate acestea sunt zugrăvite cu o măiestrie incomparabilă. Rezultatul acestei vieți grozave e că nevasta lui Pozdnâșev îndrăgește pe altul, e surprinsă și ucisă.

Și numai când nevasta lui zace în pat, în agonie, numai atunci, pentru întâia oară, a înțeles el că nevasta lui trebuia să fie nu numai amantă — îndestulătoare a poftelor sexuale —, ci tovarăș și soră. După ucidere, când toate forțele psihice au fost otrăvite ori distruse de viața de familie, de psihoza sexuală, Pozdnâșev ajunge mistic-religios, un fel de pesimist schopenhauerian. Nirvana, iată ce-a rămas aceluia a cărui viață toată a fost un infern. Iată o parte din convorbirile lui Pozdnâșev care caracterizează misticismul și pesimismul său. El zice că ceea ce dorește să aibă o femeie sunt copiii, nu un amant.

„Copiii, da, nu un amant.

—Dar — zisei cu mirare — cum s-ar continua specia umană?

—Dar ce folos să se continue? răspunse el cu mânie.

—Cum, ce folos? Dar atunci noi n-am exista!

—Și pentru ce trebuie să existăm?

—La dracu, pentru a trăi!

—Și pentru ce trăim? Schopenhauerii, Hartmannii, toți budiștii, cu drept cuvânt zic că cel mai mare bun e Nirvana, a nu trăi... și au dreptate în acest înțeles că traiul bun omenesc coincide cu nimicirea „eului". Numai ei nu se exprimă bine, ei spun că omenirea trebuie să se nimicească pentru a se feri de suferințe, că ținta sa este de a se distruge pe sine însăși. Dar ținta omenirii nu poate să fie aceea de a se feri de suferințe prin nimicire, pentru că suferința e rezultatul activității; dar ținta activității nu poate consista în a desființa urmările sale. Ținta omului, ca și a omenirii, e bunul trai și, pentru a-l atinge, omenirea are o lege pe care trebuie s-o execute. Această lege consistă în unirea ființelor. Această unire e împiedicată de pasiuni și printre aceste pasiuni cea mai puternică și cea mai răutăcioasă e iubirea sexuală. Și iată de ce, dacă pasiunile dispar și odată cu celelalte dispare și cea mai puternică dintre ele, unirea va fi împlinită. Din clipa aceea, omenirea va fi împlinit legea și nu va mai avea rațiune de a fi.

—Și până ce omenirea va împlini legea?

—Până atunci va avea supapa de siguranță... semnul legii neîmplinite și

dragostea trupească. Atâta vreme cât va fi această iubire și grație ei, se vor naște generațiuni, dintre care una va sfârși prin a împlini legea. Când în sfârșit legea va fi împlinită, specia umană va fi nimicită; cel puțin ne e imposibil de a ne înfățișa viața în perfecta unire a oamenilor."

Cât de caracteristice pentru Pozdnâșev sunt aceste vorbe mistice și incoerente. Critica rusă și europeană, neexceptând nici pe Brandes, a făcut o însemnată greșeală în judecarea operei lui Tolstoi. În loc de a arăta cât de caracteristic e pentru Pozdnâșev misticismul lui, cât de necesar viața lui Pozdnâșev trebuia să-l aducă la budiști, la Schopenhauer și la Nirvana, în loc de a arăta cât de necesar reiese acest misticism și pesimism din caracterul lui Pozdnâșev și din condițiunile vieții sociale, criticii s-au pus la polemică cu Tolstoi în privința vederilor exprimate de Pozdnâșev. Parcă se pot discuta serios astfel de vederi, fie ale lui Pozdnâșev, fie ale lui Tolstoi.

Ceea ce dă o însemnătate mare operei lui Tolstoi e că el ne-a zugrăvit un mistic, un pesimist detracat și ne-a arătat drumul cum omul a ajuns la această detracare nervoasă, și ne-a arătat adâncile cauze sociale care fac un mistic și un pesimist. Altă însemnătate a operei lui Tolstoi e că el n-a luat cazuri extreme, isterii sexuale produse de o desfrânare extremă. Eroul său nu e mai desfrânat decât marea majoritate a oamenilor în general, el se însoară iubindu-și nevasta, viața lui familială e foarte obișnuită, e comună. Și au fost de ajuns anomaliile obișnuite ale relațiunilor moderne sexuale și familiale, ca să aibă de rezultat uciderea și pesimismul. Sonata Kreutzer de aceea a avut un răsunet așa de imens în toată lumea modernă, pentru că societatea a recunoscut acolo viața ei familială.

Dacă de la pesimismul oglindit în literatură trecem la viața pesimiștilor cunoscuți, la biografia lor, găsim iarăși o neîndoielnică dovadă a celor zise. Așa, să luăm pe cel mai mare cugetător pesimist, Schopenhauer. Schopenhauer era un melancolic, un enervat. Era excitabil la culme și de o voință foarte slabă. Nesiguranța vieții îl aducea la disperare. Având un mic capital care-i asigura întrucâtva viața, acest capital a ajuns să fie coșmarul lui, tremura mereu ca să nu-l piardă. Condițiunile nesigure ale vieții sociale îl îngrozeau. El totdeauna se temea de vreo nenorocire. Când primea o scrisoare ori o telegramă, îngălbenea și se temea s-o deschidă, fiindu-i frică de o veste nenorocită. În privința iubirii erotice, iată ce zice James Sully despre el: „Cu toată tendința sa către negrele temeri și bănuieli, avea un

oareșicare gust pentru plăcerile vieții, care se manifestau ca un fel de ironie a soartei și în ceea ce privește lucrul pe care căuta să arate că-l disprețuiește mai mult, sexul frumos. Ascetismul lui Schopenhauer era nereușit, față cu farmecul femeilor." Pentru oricine știe a citi și a pricepe, tot ce scrie Schopenhauer despre femeie arată la el o nevroză și o psihoză sexuală. Schopenhauer e un fel de Pozdnâșev în această privință.

Am vorbit până acuma de doi factori principali ai vieții sociale; de lupta pentru existență și de relațiunile sexuale; să spunem câteva cuvinte despre un alt factor important — educațiunea științifică, știința modernă. Învățământul științific, știința însăși poartă caracterul organizațiunii sociale. Societatea modernă, făcând știința mai apropiată tuturor oamenilor cu mijloace, a făcut-o mai răspândită și astfel a favorizat însemnata creștere, dezvoltarea și progresul ei. Același efect a avut și diviziunea muncii introdusă în câmpul științific. După cum din diviziunea muncii economice a urmat o creștere colosală a bogățiilor economice, tot așa din diviziunea muncii în știință a urmat o creștere mare a bogățiilor științifice ori, mai bine zis, o creștere mare a materialului științific. Dar alături cu aceste avantaje au urmat și multe anomalii în organismul științific modern, ca și în cel economic social. Producătorul modern de mărfuri nu e interesat de cele produse, ci de altceva — de banii ce va lua pentru produsele lui, produsele nu-l interesează direct prin propria lor calitate și bunătate, ci indirect, prin banii ce-i aduc. Tot așa pe omul de știință în societatea noastră, știința nu-l interesează direct prin ea însăși, el nu învață știința pentru știință ori pentru un alt scop moral, ci o învață pentru carieră, pentru a trăi din ea, pentru foloase materiale ce-i poate aduce. De aici lipsa de iubire, de pasiune, de devotament sincer pentru știință în societatea modernă. Bineînțeles, noi nu vorbim de excepții fericite, ci de regula generală. Diviziunea muncii în organismul științific, făcând să crească foarte mult bogățiile științifice, produce de altă parte anomalii mari, cum e slăbirea celei mai prețioase facultăți intelectuale omenești — spiritul de generalizare. Care ar fi mersul normal științific? Ar fi ca datele științifice strânse, faptele descoperite să fie sistematizate, clasificate, sintetizate și generalizate astfel ca un om cult să poată, cu o ochire, observa și pricepe tot câmpul științei contemporane lui. Pe urmă ar urma strângerea, descoperirea altor fapte noi, sistematizarea și clasificarea lor, toate clasificările ridicate la clasificări mai înalte, din generalizările făcute, generalizări mai universale

ș.a.m.d. Acesta ar fi un mers normal, unde s-ar conserva proporția necesară între fapte și generalizările lor. Societatea modernă însă, specializând ocupațiunile și ramurile științifice întrun mod cu totul exagerat, a produs o disproporție colosală între faptele științifice și generalizările lor. Înainte de a trage concluziunile din acest fenomen, să vedem puțin cum se face în societatea noastră învățământul științific. Ca exemplu putem lua învățământul din țara noastră, pe care îl avem înaintea ochilor. La șapte ani un copil cu totul nedezvoltat fizicește intră în școală. Aici începe munca ori, mai bine zis, cazna intelectuală și nemunca corpului. Societatea modernă, introducând o mare diviziune a muncii și despărțind pe oameni în clase care muncesc fizicește și care nu muncesc, a despărțit cu desăvârșire munca fizică de cea intelectuală, ceea ce e foarte anormal și e în dauna și a fizicului, și a intelectului omului. Din prima zi dar, învățământul copilului fraged începe într-un mod cu totul anormal. La școală copilul începe a învăța pe de rost fapte multe, fapte ale căror legături și însemnătate nu le pricepe nu numai el, dar nici profesorii și nici profesorii profesorilor lui. După patru ani de învățătură, după ce copilul fraged și-a pregătit astfel creierul pentru a fi receptacolul unor fapte și date disparate, el intră în liceu. Aici aceleași lucru, opt ani se învață date, fapte, a căror însemnătate în sistemul faptelor mai universale nu o pricep nici elevii, nici profesorii. După doisprezece ani de acest învățământ frumos, după ce fizicul a fost slăbit de neexercițiu, de nemuncă, iar creierul a devenit un burete pentru a suge fapte și date, după ce știe cu siguranță când s-a născut Ramses, când a murit Xerxes, știe declinațiunile grecești, afluenții Gangelui etc., tânărul trebuie să aleagă o specialitate pentru carieră, pentru trai, și tânărul nostru vrea să devie, spre pildă, chimist. Deci adio, Ramses, adio, Xerxes, adio, declinațiuni grecești, denumirile afluenților unui afluent al lui Misissippi și alte denumiri, date de tot felul. Noroc dacă tânărul nostru într-o vreme relativ scurtă a putut să-și scape memoria de acest material zăpăcitor, uitându-l. Tânărul începe să învețe chimia, chimia e o specialitate largă, grea și tânărul nostru îi consacră toată viața. Dacă are o inteligență destul de puternică, astfel ca ea să fi putut rezista școalei ucigătoare de inteligență, poate să ajungă un chimist de frunte. Alți tineri ajung specialiști și în alte ramuri științifice. Chimistul nostru se pune pe lucru, începe să facă descoperiri, să găsească alte fapte; alți chimiști din țară ori din alte țări asemenea; faptele și descoperirile curg, se grămădesc; o viață de om pentru

a le ști toate e scurtă și specialitatea se restrânge: în loc de un specialist în chimia generală vom avea specialiști în chimia organică și anorganică, până ce creșterea faptelor și descoperirilor ne va nevoi să mai restrângem specialitatea. Și astfel, formându-se științele în nenumărate specialități, vine vremea când cutare om ajunge un specialist celebru în inscripțiile asiriene, cutare în literatura indiană ș.a.m.d. Toată viața e trebuincioasă omului pentru a fi stăpân asupra unui colț al științei, care știință însăși e un colțișor în sistemul științelor. Dar generalizările! Mai întâi inteligența în această privință e slăbită prin toată educațiunea modernă. Afară de aceasta, savantul modern e stăpân numai pe un colțișor mic al științei, deci cel mult poate să facă generalizările în acest mic domeniu științific. Dar și aici putința generalizării e foarte restrânsă. Toate științele fiind legate între ele, o generalizare făcută în domeniul unei științe poate să fie contrazisă de faptele altei științe. Savantul modern e dar „un impuissant" în această privință. Toate științele sunt legate, depind una de alta, soarta uneia atârnă de soarta celorlalte. Savantul modern însă nu poate cuprinde nu numai toate științele, dar nici măcar câteva apropiate de știința lui, de aceea el necesarmente ajunge pedant, neputinciospentru vederi mai largi.

În organismul științific fiecare specialitate e o celulă legată de tot organismul, după cum omul în societatea modernă e o celulă legată de organismul social. Dar după cum societatea, legând soarta omului de soarta sa, nu-și dă o organizație conștientă și rațională, astfel încât soarta omului să fie garantată și asigurată și de aceea îl aruncă în cea mai mare nesiguranță și dependență de puterile oarbe sociale, tot așa și în știință e nesiguranța vieții, a faptelor și descoperirilor științifice, pe cât e vorba de generalizarea faptelor și descoperirilor. Un om într-un domeniu științific special, restrâns, produce și produce mult, dar nu știe ce anume din produsul său va fi în adevăr necesar pentru știința generală, după cum nu știe nici dacă produsele altor ramuri științifice nu-i vor ruina micile lui generalizări. Această nesiguranță însă trebuie să producă timiditate, nehotărâre, lașitate intelectuală. După cum producătorii moderni de mărfuri, care fabrică fără nici o regulă, fără să știe cât produc alții și cât se va cere în piață, dau producte mai multe decât poate să absoarbă piața, astfel și producătorii intelectuali, producând fiecare în parte, dau o colosală cantitate de fapte științifice care nu pot să fie absorbite prin generalizare, deci nici prin capul omenesc, și astfel dau naștere unei supraproducții

științifice și crizelor intelectuale [16]. Și după cum condițiunile sociale ale vieții moderne se ridică în fața omului modern ca un sfinx misterios, făcându-l dependent, fricos, distrugând simțământul siguranței, mândriei, statorniciei, distrugând voința; tot astfel colosalul organism anarhic al științei moderne se ridică ca un mare necunoscut înaintea învățatului modern, făcându-ldependent intelectualicește, distrugând siguranța gândirii, statornicia intelectuală, făcându-l timid, laș intelectualicește, mai ales când e vorba de generalizările înalte.Precum în organizația socială actuală, nu omul stăpânește condițiunile sociale de trai, ci e stăpânit de ele, tot astfel nu intelectul stăpânește știința modernă, ci e stăpânit de ea. Și astfel gândirea, intelectul modern condiționat prin felul organizației sociale moderne a societății și a învățământului lipsit de forță, statornicie și siguranță intelectuală, nu numai că nu se împotrivește deducțiunilor pesimiste ce omul modern e înclinat să facă, ci chiar intelectul, el însuși e menit să aibă tendința de a face astfel de deducțiuni, astfel de construcțiuni pesimisto-metafizice. Intelectul omenesc, deși depinde de starea afectivă a omului, are însă și o forță proprie, o logică proprie, o neatârnare, relativă bineînțeles.

Un șir întreg de nenorociri pot să influențeze într-un mod foarte dureros toate simțămintele unui om. Simțământul durerii va influența bineînțeles intelectul, care va tinde să facă generalizări în armonie cu simțămintele omului, va face spre pildă o generalizare că durerea e partea oricărei vieți. Dar un intelect mai puternic, mai statornic, relativ neatârnat, se va împotrivi acestei tendințe și, făcând omului analiza traiului lui, îi va arăta cauza pentru ce-i pare că nefericirea și durerea e partea oricărei vieți. Analizând viața socială mai departe, acest intelect al omului poate să ajungă la concluziuni protivnice celor către care e împins omul de temperamentul său. Dar intelectul majorității oamenilor de azi, condiționat de felul organizației sociale, e nestatornic, atârnător, timid și ca atare nu numai că nu opune rezistență tendințelor vieții sociale și temperamentului, afectelor, ci mai curând el însuși are tendința să facă construcțiuni speculative și metafizice pesimiste. Și iată cum se face cu putință, ca o inteligență mare ca a lui Schopenhauer [17] să facă construcțiuni metafizice și filozofice, care, în rezultatele finale, seamănă cu acelea ale scapeților birjari ruși. Iată cum se face cu putință ca această filozofie să găsească ciraci, și iată cum se face posibil și chiar neînlăturabil tot pesimismul așa-numit științific

modern. Și iarăși iată cum se face cu putință ca un Lev Tolstoi să caute toată înțelepciunea omenirii în cuvintele lui sfântul Matei ori Luca, cutare altul — în zisele lui Buda, cutare matematician să dovedească existența spiritelor prin a patra dimensiune, iar cutare grupă de învățați să stea împrejurul mesei și, cu mare seriozitate, să observe bătăile picioarelor ei, prin care vorbesc spiritele.

Am examinat, pe cât ne-a permis spațiul articolului, trei factori principali ai vieții sociale: lupta pentru existență, relațiunile sexuale și viața intelectuală, gândirea, intelectul în societatea modernă, și am văzut că toți acești factori, condiționați prin felul organizației sociale moderne, ajung izvoare necesare de pesimism. Deci acuma, și cu mai multă siguranță, putem zice ceea ce am zis și în articolul trecut: cauza pesimismului modern în literatură și viață e civilizația burgheză, organizația socială burgheză modernă.

Am sfârșit articolul nostru. Pentru a evita unele neînțelegeri, vom adăugă aici încă câteva cuvinte, însă nu în privința pesimismului, ci a optimismului veacului. După cum am mai spus, e greșit a crede că pesimismul ce există într-o societate oarecare trebuie să cuprindă pe toți oamenii.

Aceleași condițiuni sociale care provoacă pesimismul unora pot să provoace optimismul altora. Lupta pentru existență, care creează și o mare majoritate de învinși, creează și o mică minoritate de învingători. Între acești învingători vor fi unii înclinați spre optimism. Mizeriile și durerile altora ajung tocmai izvorul bogăției și veseliei lor. Acestora nu le pasă de toate mizeriile lumii, ei nu le văd, nu vor să le vadă, le neagă ori cred că durerea altora e tot așa de fatală ca și veselia și fericirea lor. Aceștijuissori, această burtăverzime modernă, mulțumită și ghiftuită, nu vede înaintea ei decât propria-i îndestulare, plăcere și fericire. Pentru acești juissori de viață, toată lumea se încheie în propria lor persoană. Lumea pentru ei e cea mai bună din lumile închipuite, pentru că ei trăiesc bine, ei sunt fericiți. Acești optimiști sunt asemenea un produs al societății moderne. Ar fi de prisos, cred, să mai zicem că cei mai extremi pesimiști sunt mai simpatici decât acești optimiști înguști la minte, la suflet, la inteligență, răi, egoiști și nepăsători. Dar este o altă clasă de optimiști. O organizație socială în mersul ei evolutiv produce pe de o parte anomaliile care o descompun, pe de altă parte, în sânul ei chiar încolțesc germenii organizației sociale viitoare superioare. Și iarăși societatea produce o clasă de oameni care

reprezintă interesele societății viitoare, care pricep că societatea de azi va da naștere unei societăți mult mai superioare, că durerea chiar de azi e condițiunea fericirii viitoare. Aceștia sunt asemenea optimiști. James Sully, deși nu face parte dintre ei, zice despre acești optimiști: „În sfârșit mișcările sociale și politice ale epocii noastre tind la credința foarte împrăștiată despre un nou tip al structurii sociale, unde o mare parte din relele materiale ale ordinii existente vor dispărea. Oricare ar fi valoarea științifică a mulțimii de scrieri, care pledează pentru o organizare nouă a relațiunilor industriale în societate, nu se poate contesta că oameni de mare putere intelectuală și de o vastă pricepere practică sunt de acord în privința posibilității fericite a unei astfel de organizări. Adevărul vorbind, această aspirațiune socială ne dă unicul tip trainic de optimism în secolul nostru." (James Sully, p. 69-70.)

Acești optimiști, ca și pesimiștii și mai bine chiar decât pesimiștii, văd toate ticăloșiile, nedreptățile, mizeriile vieții de azi. Aceste dureri și suferințe imense găsesc un răsunet dureros în inima lor.

Dar acești optimiști sunt convinși că înseși aceste dureri și suferințe duc către o stare mai dreaptă, mai umană, mai fericită. Parafrazând o admirabilă expresie a genialului Heine, vom zice că durerile de azi pentru ei nu sunt durerile agoniei, ci durerile facerii (nașterii). Și iată pentru ce ei, plini de mari speranțe și de absoluta încredere în viitor, cu ochii ațintiți asupra marelui lor ideal, merg înainte, tot înante. Durerile lumii, ce răsună adânc în inima lor, marea compătimire pentru imensele suferințe ale oamenilor nu numai că nu-i descurajează, dar cu totul dimpotrivă, le dă o forță nouă, o energie nouă spre a lupta pentru nimicirea ticăloșiilor, minciunilor sociale, apăsărilor, luptei fratricide, suferințelor, durerilor, mizeriilor de tot felul ale societății actuale. Despre acest optimism, optimism în sensul cel mai înalt și curat al cuvântului, vom vorbi altă dată.

Asupra criticii metafizice și celei științifice

Răspuns dlui Bogdan

Ich errinnere hier meine Leser, dass diese Blätter nichts weniger als ein System enthalten sollen. Ich bin also nicht verpflichtet alle die Schwierigkeiten aufzulösen, die ich mache. Meine Gedanken mögen sich weniger zu verbinden, ja wohl gar sich zu wiedersprechen scheinen; wenn es denn nur Gedanken sind, bei welchen sie Stoff finden, selbst zu denken. Hier will ich nichts als fermenta cognitionis ausstreuen.

LESSING

(Hamburgische Dramaturgie, 296)

Aici trebuie să aduc aminte cititorilor mei că aceste pagini nu conțin nicidecum un sistem. Deci eu nu sunt obligat să lămuresc toate greutățile ce arăt. Gândurile mele pot să nu se lege, ba pot chiar părea contrazicătoare; numai să fie gânduri care vă vor da prilej să gândiți și d-voastră. Aici voi numai să răspândesc fermenta cognitionis. [1]

LESSING

(Dramaturgia Hamburgică, 296)

Una din cele mai întrebuințate forme ale scrierii e desigur forma polemicii. Polemica e și foarte necesară și foarte folositoare. Că din ciocnirea ideilor iese scânteia adevărului, nu e un cuvânt deșert, ci un mare adevăr. Forma polemicii e una din cele mai nimerite forme literare și științifice pentru limpezirea unor principii, unor vederi și pentru propagarea în masa publicului a unor adevăruri literare și științifice. Alte forme pot să aibă și chiar au avantajele lor. Așa, spre exemplu, o expunere largă și sistematică, o expunere completă a unei chestiuni într-un op voluminos e desigur preferabilă în multe privințe unor articole polemice, unde necesarmente va lipsi și sistematizarea și putința de a fi completat. Dar o astfel de expunere sistematică și completă poate să fie bună numai în

țările foarte culturale și acolo chiar, pentru un cerc mic de oameni învățați. Pentru grosul publicului însă, chiar și în țările cele mai culte, dar mai ales în țările mai puțin culte, forma polemică e mai nimerită și, de multe ori, chiar unica posibilă. Tratate sistematice pot să se tipărească, dar nu vor fi citite. Mă cred dator să dau această lămurire cititorilor mei, care s-or fi mirând poate că volumul întâi l-am început cu un articol polemic, că volumul al doilea îl încep iarăși cu un articol polemic și că, în general, întrebuințez așa de des forma polemică. Prefer forma polemică pentru că, în condițiunile actuale în care scriem și suntem citiți, e una din cele mai nimerite pentru expunerea și răspândirea adevărurilor literare și științifice.

Aceste câteva cuvinte pot să arate cititorilor mei cât de binevenită socotesc orice critică, orice observație făcută scrierilor mele. La astfel de observații voi răspunde totdeauna cu mare plăcere, recunoscând că am greșit, dacă am greșit; dovedind că greșesc criticii mei, dacă voi rămânea convins și după observațiile făcute, că eu am dreptate. Dar dintre toți câți au scris despre criticile mele, de ce mă ocup acuma numai de articolul dlui Bogdan? Cauza e următoarea. Toți câți au scris despre critecile mele, deși se deosebesc de mine în unele privințe, stau însă mai toți pe același teren modern științific ca și mine. Dl Bogdan e unicul dintre criticii mei care e francamente estetician metafizic, e unicul care aparține unui lagăr protivnic cu desăvârșire mie și vederilor mele. Dl Bogdan nu atacă cutare ori cutare particularitate a vederilor mele, ci le atacă în totalitatea lor, deci lui datoresc cel dintâî răspuns. Dl Bogdan începe articolul său prin expunerea teoriilor estetice și critice ale lui Taine și Brandes. Și începe cu expunerea acestor teorii pentru că, după d-sa, Taine și Brandes m-au învățat „ce să fac". Taine și Brandes au fost exclusivii învățători ai mei. Dl Bogdan a fost atât de sigur de aceasta încât, pentru a expune teoriile lui Taine și Brandes, n-a găsit de cuviință să studieze mai de aproape pe acești scriitori și să le expună teoriile direct din scrierile lor, ci le expune după câteva pagini din articolul meu Asupra criticii, unde însă e vorba de critica modernă în general, nu exclusiv de teoriile lui Taine. Din această cauză dl Bogdan expune greșit pe Taine. Așa, spre exemplu, o parte esențială a teoriei și a metodei lui Taine e așa-numitul caracter dominant ori calitate principală (qualitee maîtresse [2]), pe care fiecare artist, ca și fiecare epocă artistică, îl are. Această calitate principală și generatrice, odată găsită, toate celelalte calități decurg din ea și se explică prin ea. Despre această parte a teoriei și

metodei lui Taine, dl Bogdan nici nu pomenește. De ce? Pentru că, în câteva pagini din articolul meu asupra criticii, nici eu nu vorbesc despre aceasta. Dar eu nu expuneam acolo teoriile lui Taine, ci insistam asupra curentului criticii și a esteticii moderne în general, ce se afirmă în Europa occidentală, și din teoriile critice am luat numai ceea ce mi se părea mai sigur. Teoria lui Taine însă despre calitatea dominantă și generatrice îmi părea cam metafizică, puțin sigură, și de aceea n-am vorbit despre ea. Dl Bogdan însă, care zicea că expune teoriile lui Taine, trebuia neapărat să pomenească măcar despre rolul ce joacă caracterul ori calitatea dominantă în teoriile estetice și literare ale lui Taine. Nu e aici locul să vorbesc despre multe alte puncte, în care nu sunt deloc de părerea lui Taine. Aici e vorba numai de felul cum critică dl Bogdan. Și în felul cum critică, d-sa e expus să facă, între altele, și următoarea greșeală. Crezând că mă critică pe mine, va critica în realitate pe Taine și, crezând că critică pe Taine, va critica niște lucruri pe care Taine nu le-a spus niciodată. Dar dl Bogdan face altceva; el uneori nu critică nici ceea ce am zis eu, nici ceea ce a zis Taine, ci propriile sale închipuiri. Așa, citind pe dl Bogdan, ai crede că ceea ce cer eu criticii e să afle numai cum a fost artistul și cum a fost societatea care l-a influențat. Odată ce aș cere numai atâta și nimic mai mult, atunci în adevăr aș preface critica literară în o parte a istoriei literaturii. Adevărul este însă că eu cer și asta, dar cer și multe altele, despre care nici nu pomenește dl Bogdan. Așa, în articolul meu Asupra criticii, unicul aproape pe care-l are în vedere dl Bogdan, am formulat în patru puncte cam aceea ce aș cere eu unei critici moderne, așa cum o înțeleg eu. În scurt, iată ce am zis acolo: întâi critica trebuie să stabilească legătura între producțiunea artistică și artist, analizând forțele vii creatrice care au făcut producțiunea artistică, adică analizând pe artist. Bineînțeles că, analizând pe artist din punct de vedere fiziologic, psihologic, moral etc., vom da de mediul înconjurător care a fasonat pe artist și, analizându-l pe acesta din urmă, vom stabili și legătura între mediul înconjurător și producțiunea artistică, cu alte cuvinte, vom stabili influența mediului cosmic și social (mai ales social) asupra producțiunii artistice. Al doilea, considerând producțiunea artistică ca atare, trebuie să analizăm ce anume influență va avea ea asupra publicului. Adică ce anume simțăminte afective și morale va sugera ea, ce anume imagini, ce idei sociale, etice, filozofice etc. Al treilea. Odată știind ce anume influență va avea opera artistică, trebuie să ne dumerim cât de mare, cât de vastă, cât

de puternică e această influență, adică trebuie să ne lămurim cât de mare, cât de vastă, cât de talentată ori genială e opera artistului. Al patrulea. Odată știind ce anume impresii, idei, simțăminte ne va sugera o anumită operă artistică, critica trebuie să analizeze prin ce mijloace artistul, cu opera-i artistică, ne produce acest șir de impresii, imagini, idei, simțăminte. Dacă e vorba, spre exemplu, de o poemă, aici va fi vorba de stil, de rimă, de ritm, combinația diferită a imaginilor etc.

Cu mici perifraze, aceasta am arătat în articolul meu asupra criticii, și am adăugat: „Într-un cuvânt, în răspunsul la aceste patru întrebări se concentrează toată lucrarea criticului. Critica trebuie să răspundă, după opinia noastră: de unde vine creațiunea artistică, ce influență va avea ea, cât de sigură și vastă va fi acea influență și, în sfârșit, prin ce mijloace această creațiune artistică lucrează asupra noastră."

Un om în adevăr nepărtinitor ar putea mai curând să-mi facă observație că cererile mele, pe care le fac criticii, sunt prea vaste. Pentru că o critică, în acest sens, ar fi făcută și din punct de vedere filozofic, etic, social, și din cel artistic propriu-zis. Ce face însă dl Bogdan? D-sa îmi ia numai punctul întâi, și chiar acest punct îl reduce, îl micșorează prin observări ca următoarele: „Cemi pasă dacă artistul e bălan sau oacheș" și, nepomenind deloc despre punctele celelalte, tot d-sa se miră: „Ce e aceasta? istorie ori critică estetică?!" Și acesta nu e unicul exemplu. Așa, vorbind de tendințele mele sociale, dl Bogdan zice: „Cestiunea se complică aici cu cercetări etice și sociologice, pentru că trebuie numaidecât să fie lămurit: ce vei cere în acest caz la opera de artă? Vom vedea pe Gherea cerând artistului modern ce ar pune el în operă, tendințele sale sociale: așadar, vom vedea cum critica lui Gherea va înceta a fi obiectivă, istorică și va fi foarte subiectivă."

Așadar, eu cer artistului să puie în opera-i artistică ceea ce aș fi pus eu. Prevăzând încă de mult o astfel de obiecțiune, am explicat în articolul Tendenționismul și tezismul în artă că ceea ce în adevăr cer artistului e sinceritatea; e ca în opera lui să exprime adevărata personalitate, să nu se îmbrace în haine străine. „Zi, poete, — spuneam eu — aceea ce-ți arde sufletul, ce face inima ta să bată cu durere ori cu bucurie etc". Cred că aceasta e ceva cu totul diferit de cererea pe care aș face-o eu, după dl Bogdan, unui poet. Bineînțeles că, odată creată, o operă artistică e supusă criticii și critica va constata tendințele pe care le conține. Dacă criticul e contra acestor tendințe, natural că va spune că e contra. Asemenea e foarte

natural ca un critic, având anumite convingeri, să dorească ca aceleași convingeri și simțăminte să le aibă și poeții, cu atât mai mult cu cât poeții sugerează simțămintele ce le au, cititorilor lor. Critica absolut obiectivă, în sensul cum o înțelege dl Bogdan, eu o socotesc imposibilă, ceea ce voi explica cu altă ocazie.

În articolul meu Asupra criticii, am numit critica care a precedat criticii moderne științifice, critică judecătorească. Se înțelege că n-am avut pretențiune, într-un articol de revistă, să caracterizez întreaga mișcare critică de la Aristoteles încoace; și dacă ar fi fost s-o fac, aș fi numit-o, poate mai bine, metafizico-judecătorească. Dar în sfârșit i-am zis critică judecătorească. În privința acestui cuvânt dl Bogdan zice următoarele: „...dl Gherea se folosește de cuvântul judecătoresc fiindcă îi lipsește o idee". Și în altă parte: „...dl Gherea micșorează obiectul, ca să-l poată batjocori cu ironicul cuvânt judecătoresc". Așadar, „critica judecătorească" e un cuvânt deșert, pe care-l întrebuințez în lipsa unei idei, și e un cuvânt ironic pe care l-am inventat eu pentru batjocură. Și ce e mai curios e că aceasta o spune un om care a învățat estetica în Germania. Criticii în general și criticii germani în special au întrebuințat de nenumărate ori acest cuvânt ori cuvinte similare și foarte în serios. Așa, nu mergem departe, chiar W. Scherer, pe care îl citează dl Bogdan, și mai ales Lessing, în Hamburgische Dramaturgie ori în Laokoon, întrebuințează de o mulțime de ori cuvântul „Kunstrichter", adică judecător de artă. Iar dl Bogdan crede că acest cuvânt l-am întrebuințat numai eu. Dar ce să vorbim de alții? Dl Bogdan el însuși întrebuințează același cuvânt și într-un sens foarte serios. „Dl Maiorescu — zice dl Bogdan — se pronunță asupra operelor de artă și le judecă în virtutea principiilor estetice care s-au stabilit încetul cu încetul, prin munca continuată a celor mai distinse capete." Dacă dl Maiorescu judecă producțiunile artistice în virtutea unor anumite principii, de ce se miră dl Bogdan că eu vorbesc de critica judecătorească? Așadar, o școală judecătorească care judecă operele de artă în virtutea unor anumite legi există, și deci există critica judecătorească. Nu este dar un cuvânt deșert și nu e o idee ce mi-a lipsit mie, ci sunt cunoștințele care i-au lipsit dlui Bogdan, ce l-au făcut să se minuneze de cuvântul „judecătoresc". Am văzut până acuma câteva mostre, pentru a înțelege felul cum critică dl Bogdan. Să vedem acuma cum dl Bogdan, devenind tot mai agresiv, expune propriile sale vederi.

La începutul criticii dl Bogdan, vorbind de influența mediului social asupra artistului și producțiunilor artistice, face următoarea observație ironică la adresa mea: „Scherer află că aceste lucruri se înțeleg de la sine, iar Gherea crede că-i necesară o validitare polemică a lor". La acestea aș putea răspunde că ceea ce se înțelege de la sine pentru Scherer, poate să ceară o validitare foarte anevoioasă pentru alții și că sunt lucruri care par foarte clare, pe când în realitate sunt foarte grele și încâlcite.

Dar să vedem în sfârșit părerea dlui Bogdan: „Vrea oare dl Gherea să facă pe oamenii serioși să creadă că Eminescu n-ar fi putut, dacă ar fi voit, să trăiască tot atât de bine ca d-sa? Ori poate că vrea să-i facă să creadă că Eminescu, dacă ar fi trăit în alte condițiuni, ar fi gândit altfel?

Dacă aceasta o voiește, atunci nu a simțit niciodată ce va să zică un om care nu e ca toți oamenii, nici a înțeles ce vra să zică originalitate și caracter individual în înțelesul etic al cuvântului. Și greșeala fundamentală a criticilor pe care dl Gherea și i-a luat drept povață, e că n-au ajuns încă să-și deie seama ce absurd e a lua drept rezultat al înrâuririlor sociale caracterul moral și intelectual al omului, care e zămislit din doi părinți și se naște după ce în timp de nouă luni de zile a ajuns afară de societate la deplina lui dezvoltare organică."

Dl Bogdan vorbea cu ironie despre stăruințele mele de a desluși chestia influenței mediului asupra artistului și lucrărilor artistice, pentru că sunt lucruri care se înțeleg de la sine. În cuvintele citate se arată însă că însuși dl Bogdan e departe de a se fi lămurit asupra sensului influenței mediului social. Așadar, a socoti caracterul și intelectul omului drept rezultat al înrâuririlor mediului e absurd, pentru că... omul e zămislit de doi părinți și în nouă luni în pântecele mamei ajunge la deplina lui dezvoltare organică. Frumos argument. Dar părinții nu fac și ei parte din mediul cosmic și social? Dar organismul fiziologic și psihologic al părinților nu e fasonat sub înrâurirea mediului înconjurător în general și mediului social în special? E oare indiferent dacă părinții omului au crescut, până la însurătoare și după ea, într-o societate liberă ca oameni liberi și culți, sau într-o societate sclavagistă ca sclavi ignoranți? E oare indiferent dacă muma omului, până la zămislire și după ea, a trăit în aer curat, în belșug, iubind pe bărbatul său, ori a trăit în societatea capitalistă ca proletară, lucrând șaisprezece ore pe zi în mine de cărbuni și bătută de bărbatul ei chiar în timpul sarcinii? Sunt oare indiferente toate acestea pentru acela care în nouă luni ajunge la

deplina lui dezvoltare organică? Și e oare permis în ziua de azi a vorbi de cele nouă luni în care omul e afară de înrâuririle mediului social, când se știe că e destul ca tatăl să fie un bețiv ca să se nască un idiot, că e destul ca muma să simtă o mare nenorocire ca să se nască un isteric.

Greșeala fundamentală a criticilor pe care dl Bogdan i-a luat drept povățuitori, vom zice și noi la rândul nostru, e că n-au ajuns încă să-și dea seama ce absurd este a lua drept mediu înconjurător numai o parte a acestui mediu și a preface restul în entități metafizice, unde ei își plasează lumea lor transcendentală. Când critica modernă științifică vorbește de mediul înconjurător imediat ce înrâurește asupra artistului, ea nu uită bineînțeles sensul cel larg al cuvântului. Critica modernă nu uită că omul, caracterul lui psihic, moral, intelectual, e productul unei lungi evoluții, ea nu uită puterea eredității și atavismului, bineînțeles nefăcând din ereditate și atavism entități metafizice.

Când e vorba de literatura unui popor întreg, cum e cel englez, atuncea Taine va studia mediul cosmic și social nu cu o generație înainte, ci cu două mii de ani înainte. În știința modernă, dacă poate să fie o neînțelegere, e numai în chestia relativei importanțe în fasonarea caracterului psihic, moral, intelectual al omului, prin ereditate și atavism, de o parte, și prin mediul imediat, de altă parte. Unii dau mai mult preț eredității, alții educațiunii și mediului imediat. Eu personal sunt încredințat că mediului în care trăiește omul, și mai ales mediului social, până acuma nu i s-a dat importanța pe care o are în adevăr. Se înțelege, omul se naște cu un anumit creier, cu oarecare tendințe psihice, intelectuale și chiar morale. Mediul social distruge unele tendințe, dă o dezvoltare precumpănitoare altora și așa mai departe, deci în parte în adevăr fasonează caracterul omului. Aici, din nefericire, nu putem să ne întindem asupra acestei chestii așa de importantă, dar orișicare ar fi relațiunea între ereditate și educațiune, ele deopotrivă derivă de la mediul înconjurător în sensul cel larg al cuvântului. Ceea ce face pe dl Bogdan și pe criticii care i-au slujit de povață să nu priceapă aceste lucruri așa de simple și să scoată pe pruncul din pântece de sub influențele mediului social e că dl Bogdan e metafizic în chestiuni estetice și, ca mai toți metafizicii contemporani, e inconsecvent.

Să mă explic. Platon, un metafizic consecvent și întreg, avea o estetică metafizică iarăși întreagă și consecventă. În câteva cuvinte iat-o. În afară de lumea noastră există o lume ideală, transcendentă, lumea esențelor pure

și ideale ale lucrurilor. Omul a trăit în această lume ideală, unde el a fost numai spirit pur, fără materie. Din această lume ideală a spiritului pur, omul cade pe pământ îmbrăcând impura haină materială. Dar în el, în om, în acest înger căzut, trăiește într-un mod vag suvenirul lumii ideale din care el a căzut. În artist acest suvenir e mai puternic și el, creând opere de artă, creează copii de pe esențele ideale pe care le-a contemplat altădată. Această teorie estetică a lui Platon e în adevăr foarte consecventă și aici în adevăr nu poate să fie vorba de influența mediului înconjurător asupra unei producțiuni artistice, nu poate să fie vorba de analiza condițiunilor reale ale creării unei opere artistice, pentru că ea nu depinde nici de organizația fizică și psihică a artistului, nici de mediul care-l înconjoară; ci depinde totalmente de o lume transcendentă, de lumea ideală a esențelor pure. Așadar, în estetica lui Platon totul e explicat în afară de intervenirea unor condițiuni și influențe reale, totul e explicat printr-o lume transcendentă. Păcat numai că toată estetica lui Platon e o ipoteză fantastică, o fantezie ca oricare alta, foarte poetică de altmintrelea, dar totuși o fantezie. Această fantezie cu fel de fel de schimbări, cu felurite variante, trece prin toată estetica metafizică de după Platon. Esteticianul metafizic o schimbă în parte după împrejurări. Dar a veni acuma, în secolul nostru științific, cu toată teoria fantastică a lui Platon, a veni așa de-a dreptul, e cu neputință. Ce D-zeu? râde lumea. Și de aceea metafizicul transcendent, transcendentalist, apriorist și cum se mai cheamă ei, e cam rușinat, ține cam ascunsă lumea transcendentă ca să n-o bată lumina criticii științifice, distrugătoare pentru metafizică, și o plasează totdeauna, această lume trancendentă, în locuri neluminate încă de știință, ori care par metafizicului neluminate. Așa, spre exemplu, în cazul de față. Influența mediului imediat înconjurător asupra artistului e prea vădită, prea explicată și deci nu în acest loc luminat poate să se plaseze estetica transcendentală. În schimb, ereditatea, atavismul și legile lor sunt încă departe de a fi explicate într-un mod clar de știința modernă și de aceea metafizicul își plasează imediat acolo estetica sa transcendentală. Decât, fugind astfel de locurile luminate de știință și tot așezându-se în locurile mai întunecoase, lumea transcendentă și transcendentală pățește câteodată, sărmana, ca vai de ea! Așa, în cazul de față, lumea ideală, infinit de largă, frumoasă și veșnică a lui Platon, e redusă la nouă luni și plasată în pântecele femeii. Să trecem mai departe. După locul citat, dl Bogdan urmează:

„... Dacă dl Gherea și-ar fi dat seama despre aceasta, n-ar fi luat pe Eminescu drept un fel de Vlahuță, nici s-ar fi căznit să derive spiritul lui Eminescu din mizeriile vieții de toate zilele, ci s-ar fi plâns dimpreună cu noi că Eminescu n-a mai avut, pe lângă toate celelalte, și norocul de a trăi în niște condițiuni în care lucra mai mult. Căci numai de mai mult ori de mai puțin poate să fie vorba, de altfel niciodată, și acela care caută înțelesul operelor unor poeți ca Eminescu afară, în lumea trecătoare, umblă rătăcit: «În mine însumi — zicea și Eminescu — e izvorul firii mele!»".

Același metafizicism și aceeași inconsecvență. În adevăr, dacă izvorul firii poetului e în el însuși și nu depinde de lumea trecătoare, atunci și cantitatea și calitatea scrierilor lui va fi deopotrivă hotărâtă și condiționată de această fire predestinată. Așa ar fi consecvent. Dar, cum am zis, metafizicul modern nu poate fi consecvent. E prea evident și pentru un copil că un poet care s-a născut într-o familie săracă și care va fi nevoit să muncească până la istovirea puterilor fizice și sufletești pentru hrana familiei nu va putea scrie așa de mult cât ar fi scris dacă ar fi avut viața asigurată. Și deci influența lumii trecătoare asupra cantității scrierilor nu se neagă. În schimb, valoarea internă a scrierilor fiind un lucru mai puțin clar, metafizicul imediat îi găsește prilej pentru a plasa o explicare metafizică în forma unei firi mistice care e independentă de toate influențele lumii trecătoare. Judecând după logica dlui Bogdan, iată ce ar urma de exemplu: în caz dacă pe Goethe, pe când el era copil de un an, l-ar fi vândut în robie în Arabia și el acolo, între orele de muncă, ar fi învățat să scrie arăbește și ar fi scris ceva, apoi această schimbare de mediu social ar fi influențat numai asupra cantității scrierilor, dar nu asupra valorii interne, el ar fi scris mai puțin, dar nu altfel.

Ceea ce expune pe un metafizic să facă așa de enorme, așa de imposibile greșeli e înțelesul încurcat care poate să fie dat oricărui cuvânt și înțelesul foarte încurcat și nesigur pe care-l dau metafizicii unor cuvinte. Așa, spre exemplu, în cazul de față, dacă vom cere deslușiri dlui Bogdan asupra cuvântului „altfel", d-lui, se înțelege, va răspunde: „Apoi eu nu zic că Goethe, crescut în mediul barbarilor arabi, ar fi scris tot în nemțește ori ar fi scris pe Werther, Faust etc., ori că în scrierile lui arăbești s-ar răsfrânge toată gândirea europeană, ori că ar fi scris în versuri, ori... etc., însă totuși dacă Goethe din Arabia ar fi ajuns să scrie ceva, acest ceva n-ar fi altfel decât ceea ce a scris, educat în Germania, pentru că la un poet poate să fie

vorba de mai mult ori de mai puțin

— niciodată de altfel." Poate veți întreba cu mirare, dar ce însemnează atunci acest cuvânt altfel?! Ce să însemneze? E un cuvânt care are șase litere, două vocale și patru consonante.

Să aprofundăm puțin chestia și să vedem cum stau lucrurile. Despre ce e vorba? E o întrebare, dacă mediul social are o influență asupra valorii, înțelesului operelor de artă, și dacă acest înțeles depinde numai de firea poetului, fire care își are izvorul în poetul însuși. Pentru a răspunde la această întrebare, trebuie neapărat să știm ce vom înțelege sub acest cuvânt: firea poetului. Sub acest cuvânt putem înțelege organizația fiziologică, psihilogică, tendințele psihologice, intelectuale, morale înnăscute și care, cum am zis, sunt rezultatul unei lungi evoluțiuni ce numără nenumărate secole și nenumărate generații. Dacă aceasta o vom numi firea artistului, apoi desigur operele artistice vor depinde de această fire a poetului și nu numai din punctul de vedere al calității, ci și al cantității. Dacă, spre exemplu, luăm doi poeți născuți în același mediu social și educați în aceleași condițiuni, apoi acela care va moșteni o organizație mai sănătoasă, mai energică, mai expansivă, va scrie mai mult. Bineînțeles că și în privința calității, înțelesului va fi aceeași diferență, scrierile unuia, spre exemplu, vor respira energie, sănătate, ale altuia moliciune, tânjire etc. Dar poetul nu începe să scrie chiar în momentul nașterii. Organismul lui trebuie să crească, să se dezvolte într-un anumit mediu, tendințele psihice și intelectuale moștenite iarăși să se dezvolte într-un anumit mediu social. Acest mediu va fasona organizația fiziologică și psihologică a viitorului poet, distrugând unele tendințe moștenite, dând o dezvoltare prea mare altora, dezvoltând ori deprimând memoria, impresionabilitatea, puterea reprezentațiunii ș.a.m.d., deci și cantitatea și calitatea, înțelesul operelor va depinde și de mediul înconjurător. Această influență a mediului poate să meargă până la distrugere completă, până la ucidere. În mediul social al Spartei un copil născut slăbănog era omorât și e posibil ca unul din cei omorâți să fi avut o fire genială pentru a deveni un Sophocles ori un Eschil. Ori poate să înțelegem altceva sub firea artistului, să înțelegem organizația psihologică a artistului, nu la naștere, ci la deplina lui dezvoltare, când a ajuns deja artist. Poate așa a vrut să înțeleagă Eminescu când a zis: „În mine însumi e izvorul firii mele". În acest caz firea artistului va fi rezultatul, de o parte, al eredității — organizație fizică și psihică — și, de altă parte, al

influenței mediului care a fasonat această organizație fizică și psihică.

Oricum dar vom întoarce lucrurile, dacă vom da cuvintelor Bogdan zice: ce-mi pasă dacă artistul e bălan sau oacheș, dacă poetul a avut temperament îndărătnic ori ba. În adevăr, e greu de împăcat dl Bogdan. Să vedem însă care sunt vederile d-sale. Pentru aceasta trebuie să facem o citație mai mare:

„E peste putință ca un om care are simțământul frumosului, să fie impresionat de un șir oarecare de opere de artă, fără ca săși dea seama de ce anume unele dintre ele produc o impresiune adâncă și binefăcătoare. Răspunzând mereu la acest de ce, iubitorul de artă ajunge în cele din urmă să se dumerească asupra condițiunilor în care sunt create operele ce produc impresiunea adâncă și binefăcătoare. Așa și numai așa, în mod empiric, s-a produs în capetele oamenilor care judecă asupra operelor, iar nu asupra autorilor, o sumă oarecare de vederi estetice. Fără opere de artă, create odată, această sumă de vederti nu se putea produce și abia după ce estetica s-a produs astfel, în mod empiric, puteau să meargă oamenii mai departe și să se întrebe: de ce însă tocmai în aceste condițiuni au să fie create operele pentru ca ele să producă impresiunea adâncă și binefăcătoare? Căutând răspunsul pentru acest nou de ce?, filozofii au ajuns să-și chibzuiască o estetică a priori sau transcendentală, care face parte din metafizică.

Așadar, pentru un cititor mai dumerit, e clar că eu n-am ajuns să deosebesc estetica empirică de cea transcendentală, iar dl Bogdan a ajuns s-o deosebească și se simte chiar chemat a învăța și pe alții. Aceasta din urmă îmi face plăcere, mă bucur foarte mult pentru dl Bogdan, și sunt chiar gata să învăț de la d-lui, pentru că totdeauna am primit cu recunoștință luminile, ori de unde ar veni ele. Din nefericire, recitind cele zise de dl Bogdan, am fost nevoit să constat că tocmai d-lui e acela care n-a ajuns să se dumerească nici ce e estetica empirică (experimentaloștiințifică), nici ce e estetica metafizică și care e deosebirea între ele. Drumul istoric zugrăvit de dl Bogdan și pe care, după d-sa, a mers estetica transcendentală, e fundamental fals. Mai întâi, zice dl Bogdan, iubitorii de artă văzând operele artistice au căutat să se dumerească asupra condițiunilor în care sunt create și, când au fost dumeriți asupra acestor condițiuni, au mers mai departe. Drumul adevărat pe care a mers estetica metafizică a fost invers. Esteticii metafizici, văzând operele artistice frumoase, au început să speculeze asupra noțiunii abstracte a frumosului artei și pe urmă, din aceste înălțimi ale speculațiunii, s-au coborât pe pământ și atuncea încă nu pentru a studia

condițiunile în care sunt create operele de artă, ci pentru a impune anumite condițiuni în virtutea legilor și regulilor descoperite acolo sus, în lumea înaltă a speculațiunilor metafizice. Marele învățat german Gustav Theodor Fechner caracterizează astfel deosebirea între estetica metafizică și cea empirică: „Acolo (adică în estetica metafizică) e vorba, în primă instanță și totodată în cea mai înaltă instanță, de ideile și noțiunile frumosului, ale artei, ale stilului, despre poziținea lor în sistemul noțiunilor celor mai generale, mai ales relațiunea lor cu adevărul, bunul și plăcerea se ridică până la absolut, până la dumnezeiesc, până la ideile dumnezeiești și până la creațiunea dumnezeiască. Pe urmă, din pura înălțime a unor astfel de generalități, se coboară în lumea empirică pământească a particularului, a frumosului (relativ) după loc și vreme, și măsoară particularul cu măsura generalului". Iată adevăratul drum pe care a mers și merge estetica metafizică. Aici e precizată metoda ei, drumul istoric pe care a mers și tot aici, în câteva cuvinte, se pronunță și condamnarea ei. Punând față cu estetica metafizică estetica empirică, Fechner zice: „Aici se construiește toată estetica pe baza faptelor și legilor estetice de jos în sus, aici plecăm de la experiențe, despre ceea ce place ori nu place ș.a.m.d."

Prima greșeală dar, și foarte fundamentală, e aceea că dl Bogdan ne zugrăvește anapoda, invers, drumul pe care l-a urmat estetica metafizică și metoda pe care a întrebuințat-o. Să vedem mai departe. Înainte însă de a se crea estetica transcendentală, „iubitorul de artă — zice dl Bogdan — ajunge în cele din urmă să se dumerească asupra condițiunilor în care sunt create operele ce produc impresiunea adâncă și binefăcătoare".

Cuvintele din urmă sunt subliniate chiar de d-lui. Așadar, a fost o vreme binecuvântată, în care iubitorii de artă au fost dumeriți asupra condițiunilor în care sunt create operele artistice. Dar de ce nu ne spune și nouă dl Bogdan, când a fost anume această vreme binecuvântată când iubitorii de artă au fost dumeriți asupra condițiunilor creării madonelor lui Rafael, statuilor lui Michel-Angelo și tragediilor lui Shakespeare? Noi știm că și acuma suntem departe, foarte departe de a fi dumeriți în această privință, deși acuma avem atâtea puternice mijloace pentru dumerirea noastră. Dacă dl Bogdan ne-ar fi vorbit de dumerire rudimentară, foarte rudimentară, atunci am fi de acord. Dar să mergem mai departe. După ce — zice dl Bogdan — oamenii s-au dumerit asupra condițiunilor în care trebuie să fie create operele de artă, atunci și-au pus întrebarea: de ce tocmai în aceste

condițiuni create operele ne plac, produc o impresie binefăcătoare și, răspunzând la acest nou de ce, filozofii au creat o estetică aprioristică transcendentală. Să vedem mai de aproape despre ce e vorba, pentru că teamă ne e că dl Bogdan vrea „se payer de mots" [3] , cum zice francezul.

Întâi oamenii s-au dumerit asupra condițiunilor în care sunt create operele ce produc impresii binefăcătoare, ne spune dl Bogdan. Așa spre exemplu: de mult în adevăr oamenii s-au dumerit că într-un tablou cutare combinație de culori ne place, cutare ne displace, roșul lângă cutare culoare ne place, lângă cutare ne displace. Asemenea într-un cântec, cutare combinație de sunete ne place, cutare ne displace. Întrebând de ce tocmai o anumită combinațiune ne place, răspunsul ni-l va da acustica și optica dintr-o parte, fiziologia urechii și ochiului din altă parte. Așa, fiziologia poate să ne arate cum anumita combinațiune a sunetelor care ne produce o impresie binefăcătoare, atingând urechea, nervii auzului, va face ca organul să funcționeze într-un mod normal, corespunzător cu organizația sa, iar o altă combinație de sunete va produce o modificare nesănătoasă, care uneori poate să meargă până la asurzire. Ori iată un alt exemplu: un om care e zugrăvit într-un tablou, ne va plăcea dacă picioarele vor fi egal de lungi, dar ne va displăcea dacă un picior va fi cu un cot mai lung decât altul. De ce? Pentru că în primul caz omul ne va produce impresia de normal, de sănătate, în cazul al doilea vom avea impresia de ceva nenormal, bolnăvicios; punându-ne inconștient în locul omului zugrăvit, vom simți o jenă psihică și fizică, vom simți, parcă, o parte din neplăcerea ce ne-ar pricinui umbletul, dacă deodată unul din picioarele noastre s-ar lungi cu un cot.

Ce urmează dar de aici? Urmează că răspunsul la acest nou îmi sugerează ideea de sănătate deplină; zveltă, ea îmi sugerează simțământul de ușurință în mișcare, șolduri și piept bine dezvoltat, de mamă și nevastă bună, perfecțiunea execuțiunii îmi excită admirarea pentru greutățile învinse la facerea statuii ș.a.m.d. O femeie însă înecată în grăsime îmi sugerează simțăminte de greutate, de nevastă și mamă defectuoasă, fruntea îngustă — de prostie. Răspunsul la întrebarea întâi mă dumerește asupra unor condițiuni obiective ale plăcerii, răspunsul la întrebarea a doua — asupra condițiunilor subiective, interne.

Dar condițiuni obiective sau subiective sunt tot condițiuni și, căutând a ne dumeri în privința celor dintâi din fizică ori celor de-al doilea din

fiziologie ori psihologie, noi nu ieșim cu o iotă din marginile esteticii empirice sau, cum zicem noi, experimentalo-științifice. Urmează dar că, răspunzând la amândoi de ce, rămânem tot în marginile eststicii empirice. Urmează încă ceva foarte grav, aproape tragic, și anume: n-am dat deloc de estetica transcendentală aprioristică, care, după dl Bogdan, ar trebui să urmeze din răspunsul la al doilea de ce. Unde dar e estetica transcendentală? Ce s-a făcut cu estetica aprioristică care face parte din metafizică?... De altmintrelea se înțelege de ce dl Bogdan n-a putut găsi estetica transcendentală, fiindcă a căutat-o pe un drum străin, pe care ea n-a mers niciodată, adică pe drumul experimentalo-științific. Și de aceea dl Bogdan mai înainte ne arată condițiunile obiective, iar când ajunge la cele subiective, într-o răsuflare ne spune: „Apoi asta e estetica „a priori" transcendentală!" Nu-i vorbă, e un om de geniu care a pățit ca dl Bogdan, e Imanuil Kant. Supunând criticii întreaga metafizică, Kant i-a dat lovitura de moarte. A mers el pe drumul științific, dar ajungând la condițiunile subiective ale simțirii și gândirii, a făcut un salto mortale și pe ruinele sistemelor metafizice a creat un nou sistem, o proprie metafizică și estetică „a priori" transcendentală. Dar acest salto a fost într-adevăr mortal, și anume mortal pentru metafizica și estetica lui.

Cititorii mei vor pricepe că aici nu pot face o critică amănunțită și sistematică a esteticii transcendentale metafizice, aceasta putând face tema unui articol deosebit. Aici mă voi mulțumi cu câteva exemple care vor arăta cam ce e estetica transcendentală și care e metoda ei. Voi începe cu o anecdotă.

Cum, cu o anecdotă, când e o chestie așa de importantă? Și de ce nu? Calmul superior filozofic, încrețiturile de frunte, gesturile mistice le vom lăsa filozofilor de meserie; noi cu d-ta, cititorule, suntem mai modești, putem să ne mulțumim și cu mai puțin — cu priceperea lucrurilor. Așadar, era un om care trăia într-un oraș depărtat al Franței. Era om de treabă, dar în tinerețe i s-a întâmplat o nenorocire care a avut urmări fatale pentru toată viața lui: părinții l-au trimis în Germania, unde a învățat filozofia și metafizica. Acest om a auzit totdeauna vorbindu-se de Paris, capitala lumii. Într-o zi, un vecin care cunoștea perfect capitala lumii, pleca la Paris. Filozoful nostru, folosindu-se de această ocazie, plecă și el. Ajunși acolo, vecinul începe a arăta filozofului nostru Parisul. „Iată — zice el — Avenue de l'Opéra, ce stradă frumoasă, iată Opera, cea mai frumoasă construcție din

lume, iată bulevarde, iată Champs Elysees, iată Luvru..." „Frumos" -zice filozoful. „Uite ce magazine, ce cafenele, ce femei frumoase!" „Frumoase" repeta filozoful. „Uite „Bois de Boulogne", uite Arcul de triumf..." „Toate-s frumoase — zice filozoful —, dar unde e Parisul?" „Bine, frate, — exclamă vecinul înmărmurit —, dar nu ți-am arătat Avenue de l'Opera, bulevardele, femeile frumoase?!..." „Stai, vecine, — îl întrerupse filozoful cu un gest calm, liniștit, filozofic — Avenue de l'Opera, bulevarde, sunt străzi, Luvru, o casă, Bois de Boulogne, o pădure, femeile sunt femei, ce e drept frumoase, nu ca nemțoaicele din Heidelberg —, dar unde e Parisul?" „Bine, frate, — începe să se supere vecinul —, dar nu ți-am arătat străzile, casele, locuitorii?!... „Liniștește-te, vecine, străzile, casele, oamenii sunt fenumeni, dar unde sunt numenii? Ceea ce mi-ai arătat e Parisul fenomenal, dar unde e Parisul numenal? Vezi că n-ai citit pe Kant?" Cum s-a terminat această întâmplare, istoria nu spune. Zic unii că o pariziană frumoasă a convins în cele din urmă pe metafizicul nostru, că sunt unele fenomene care sunt mai bune decât toți numenii luați împreună. Dar nu e vorba despre aceasta. Vorba e că mai toți metafizicii procedează cam în felul cum a procedat filozoful nostru în chestia cu Parisul. Având un obiect de studiat, fie de ordine materială, fie de ordine psihică, ei fac abstracție de toate elementele lui, de toate condițiunile lui de existență reală și când astfel nu mai rămâne nimica, nici un fenomen, încep să speculeze asupra acestui nimic care, după ei, e numen, ori un lucru în sine, ori transcendent, transcendental etc. Câteodată ei procedează altfel. Sunt anumite lucruri care ne produc o anumită senzație și de care zicem că sunt frumoase. O pădure frumoasă, o statuie frumoasă, un tablou frumos. Toate aceste obiecte consistă din elemente, toate au condițiunile lor de existență. Dacă facem abstracție de toate aceste elemente, de toate condițiunile existenței fenomenale a tabloului, spre exemplu de pânză, de colorit, de munca artistului, ce va rămâne? Bineînțeles că veți spune: nimica. Ba nu, zice metafizicul, vă rămâne frumosul în sine. Ori nu, va rămâne frumosul „a priori", frumosul transcendental. Speculând asupra unor astfel de cuvinte care au rămas văduve de un sens real, „filozofii au ajuns să-și chibzuiască o estetică «a priori» transcendentală", ca să ne exprimăm cu vorbele dlui Bogdan. Poate să-și închipuiască oricine ce estetică poate fi aceea care are drept bază cuvinte văduve de sens real. Dar fiindcă speculațiunile asupra unor asemenea cuvinte sunt imposibile, de aceea se amestecă în aceste

speculațiuni pure și obiectele reale ale frumosului, și tocmai mulțumită acestei inconsecvențe a metafizicilor unii din ei, oameni geniali, Kant ori mai ales Hegel, au avut unele vederi geniale în estetică. Dar în general, toate aceste speculațiuni înalte sunt o echilibristică intelectuală, nebuloasă, încurcată, contrazicătoare, din care critica estetică nu poate să folosească mai nimica; de zăpăcit însă, poate să zăpăcească rău.

Critica zăpăcită de estetica transcendentală, în loc de analiza operelor artistice, debitează ori fraze abstracte nebuloase, văduve de înțeles, ori fraze cu înțeles așa de vag, încât poți să pricepi ce vrei, ori fraze sonore mari cu care vrea să zăpăcească pe cititori. Wilhelm Scherer, profesor de estetică la universitatea din Berlin, citat și de dl Bogdan, zice: „Se vorbește nu fără dreptate despre estetizarea (aesthetisieren) vagă... Dacă cauți ajutorul pe care îl datorește estetica pentru anumite probleme (Aufgabe) filologice, spre exemplu caracterizarea unui poet ori a unei poezii, atunci se constată netrebnicia esteticii, dacă nu te mulțumești cu fraze generale și nehotărâte, care tocmai n-au fost în stare să caracterizeze... peste tot numai cuvinte ca: înalt și altele de soiul acesta." Dnul Bogdan însă e convins că estetica transcendentală dă chiar legi și principii în virtutea cărora critica poate să pronunțe verdicte estetice. Ferice de cel care crede. Ca să nu se creadă că exagerăm, dăm aci un exemplu, pentru a vedea cum procedează estetica științifică și cum procedează cea metafizică. Ca exemplu luăm simțământul sublimului, înălțării, care în nemțește se cheamă „erhaben" și care în românește, pe cât mi se pare, n-are un cuvânt perfect corespunzător. Acest simțământ al sublimului (erhaben) ori, mai bine zis, noțiunea abstractă a acestuia, ca și noțiunea frumosului, sunt cele mai predilecte noțiuni ale esteticii, pentru că amândouă se pretează la speculațiuni nebuloase și la fraze sunătoare. Să vedem cum va proceda estetica experimentalo-științifică. [4] Având un obiect de studiu, un simțământ, o anumită impresiune, ea se întreabă care sunt obiectele ce produc această impresiune. Acestea vor fi, spre exemplu: valurile mării ridicate de furtună, dangătul unui clopot mare în mijlocul unei tăceri adânci, un tunet puternic, o mare pădure seculară, un dom înalt și așa mai departe. Ceea ce au comun toate aceste lucruri, în ce privește impresiunea pe care o produc, e că produc o impresiune neobișnuit de puternică, o impresiune care întrece impresiunile obișnuite de același fel. Așa, un clopoțel în mijlocul tăcerii va produce o impresiune frumoasă, dangătul unui clopot mare, impresia sublimului,

vălurelele unui râuleț o impresie frumoasă ori indiferentă, talazurile înalte ale mării o impresie a sublimului, zgomotul unei căruțe o impresie indiferentă, zgomotul tunetului impresia sublimului. Într-o tragedie, un erou cu un caracter neobișnuit de tare va produce simțământul sublimului. Dar oare toate câte produc impresiuni tari produc și impresiuni de sublim (erhaben)? Putem să experimentăm și vom vedea că nu. Așa, cum am zis, un dangăt lung și puternic care se repetă la distanțe egale, în mijlocul unei tăceri produce impresia sublimului [5] . Dacă însă dangătele clopotului se vor repeta nu la distanțe egale, ci când mai iute, când mai încet, dacă între dangătele puternice ale clopotului vom face să se audă sunete de clopoței mici, atunci ori nu se va produce sentimentul sublimului, ori se va produce mult mai slab. Deci, pe lângă că e nevoie de o impresiune neobișnuit de puternică, dar această impresiune trebuie să fie și unitară. Așadar, condițiunea producerii sentimentului sublimului va fi producerea unei impresiuni neobișnuit de puternice și unitare. Dar simțământul plăcut al sublimului intră în combinațiune și în conflicte cu alte simțăminte. Așa, spre pildă, aceleași obiecte, prin neobișnuita lor mărime, produc de multe ori și simțământul fricii. Singurătatea într-o pădure imensă, seculară, produce simțământul sublimului, dar și al fricii.

Este oare o legătură necesară între ele, în sensul că frica e un element necesar ori o condițiune necesară a sublimului? Faptele, experimentele ne vor arăta că nu e așa. Când un om va privi de pe mal la valurile mării ridicate de furtună, priveliștea-i va excita simțământul sublimului, când însă același om va fi pe bordul unui vas care e amenințat să se scufunde, atunci simțământul fricii va distruge cu desăvârșire simțământul sublimului. Simțământul fricii dar, care de multe ori întovărășește simțământul sublimului, îi este antagonic. Nu putem face aici o analiză mai amănunțită a sublimului, în privința aceasta cititorii vor găsi mai mult în admirabilul capitol asupra sublimului, în frumoasa carte a lui Fechner. De altmintrelea nici la Fechner nu e făcut decât începutul. Drumul însă care se indică e imens. Așa, ca să dăm câteva exemple, va trebui să se analizeze mai de aproape care modificațiune fiziologică produce în organismul nostru sentimentul sublimului, să se măsoare forța acestei impresiuni din punct de vedere fiziologic și psihologic, să se analizeze sublimul în felurite combinațiuni cu alte simțăminte, să se precizeze care va fi deosebirea între simțământul sublimului produs de cauze externe (clopotul, valurile mării)

și cauzele interne (cugetarea stârnită de o priveliște maiestuoasă). Toate aceste condițiuni și fapte, împreună cu condițiunile și faptele altor simțăminte estetice, trebuie să se împartă în clase, să se găsească legile ce le guvernează și apoi legile și noțiunile dobândite să se împartă iarăși în clase, să se ridice la noțiuni și legi mai generale și să se formeze astfel filozofia esteticii.

Acolo vom ajunge într-un viitor mai mult ori mai puțin depărtat, deocamdată suntem încă la început. Dar chiar așa, la început cum suntem, totuși putem de pe acum să ne folosim întrucâtva de cunoștințele dobândite pentru analiza operelor de artă. Când un pictor va dori să zugrăvească un om pătruns de simțământul sublimului, va face ca acest simțământ să se arate în expresiunea feței omului zugrăvit. Dacă pe acest om pictorul îl va pune în mijlocul unei păduri seculare din America, cu copaci gigantici, dar puțini, vom spune că a făcut greșeală, vom spune că impresia ar fi mai mare dacă în loc de câțiva copaci ar fi arătat în perspectivă o pădure care nu se mai sfârșește. Și acum vom ști pentru ce vom cere aceasta. Dacă pictorul va satisface această cerere, va pune pe un om într-o pădure americană cu o perspectivă nesfârșită, dar pe urmă, sub cuvânt că vrea să fie realist, va zugrăvi aproape de omul ce stă în mijlocul pădurii un șarpe veninos, fiindcă sunt mulți șerpi în pădurile americane, vom spune iarăși că e o greșeală, pentru că simțământul fricii ce trebuie să insufle un șarpe e antagonic cu sentimentul sublimului pe care a vrut să-l sugereze artistul. Se înțelege, toate acestea nu sunt mare lucru, dar, în sfârșit, tot sunt ceva. Pe când estetica metafizică! O, aceasta n-are nevoie de atâta muncă, ceea ce va fi problema viitorului — filozofia esteticii — ea știe de acum, ba știe chiar mai mult. Metafizicii speculează asupra noțiunii sublimului (erhaben), dar, fiindcă, cum am zis, e imposibil a specula asupra unui cuvânt stors de înțelesul real, ei iau și câte ceva din realitate, din ceea ce produce sentimentul sublimului, dar bineînțeles că preferă ceva mai puțin clar, mai nebulos, potrivit pentru speculațiuni nebuloase.

Așa, spre exemplu, între cele care produc o impresie puternică și unitară a sublimului este și infinitul, veșnicia. Metafizicilor atât le trebuie. Și acum ascultați numai: „După Carriere, Herbart [6] , Hermann, Kirchmann, Siebeck, Thiersch, Unger, Zeising, sublimul e un gen deosebit, o modificațiune a frumosului, dar modul cum se subordonează sublimul frumosului e de fiecare autor înțeles altmintrelea. După Burke, Kant,

Solger, sublimul (erhaben) și frumosul se exclud unul pe altul, așa că ce e sublim nu poate să fie frumos, ce e frumos nu poate să fie sublim..." „După Kant, Hegel, Vischer impresiunea sublimului se bazează pe aceea că spiritul, rațiunea capătă conștiință de neputința fenomenului finit de a exprima infinitul, de a domina cu desăvârșire ideea și prin aceasta se convinge, capătă conștiința (bewustwird) de a sa însăși putere infinită (Kant) ori de puterea ideii (Hegel, Vischer)". După Solger, impresiunea sublimului se bazează pe aceea că infinitul se coboară în finit, se așează în finit, pe când finitul, care se ridică în infinit, dă frumosul. După Zeising, cu totul dimpotrivă: impresiunea sublimului se bazează pe aceea că: „Finitul deasupra finității sale se ridică în infinit, totodată în această sferă înaltă capătă cetățenie și prin mărimea sa trezește ideea absolutei perfecțiuni..." Jean Paul însă zice că „sublumul e infinitul în aplicare" [7] . Iată „principiile estetice care s-au stabilit încetul cu încetul prin munca continuă a celor mai distinse capete" și după care principii dl Bogdan ne sfătuiește să facem critică. Închipuiți-vă ce întrebuințare putem face din acest zarzavat de fraze nebuloase. Și cel puțin dacă ei ar fi de acord. Dar așa, după Zeising, e finitul care se așează în infinit, ca un chiriaș într-o casă, iar după Solger, cu totul contrariu: e infinitul care se așează în finit, adică după cum casa s-ar așeza în chiriaș. Dar în fine, să finim odată cu aceste infinități și să vedem ce întrebuințare face dl Bogdan din estetica metafizică. După ce d-lui constată că eu nu înțeleg deosebirea între estetica transcendentală și cea empirică, d-lui, care o pricepe (am văzut cum), urmează:

În articolul acesta și în volumul întâi, în articolul Tendenționismul..., am explicat și eu cum înțeleg cuvintele că poetul se naște. După cum oamenii se nasc deosebiți după ochi, cu ochii căprii, negri, albaștri, după cum unul se naște cu nasul lung, altul cârn, tot așa se nasc oameni deosebiți ca organizație nervoasă. Născându-se deosebiți ca organizație fiziologică, și organizația lor psihică se deosebește. Fiindcă, pentru a fi artist, se cer aptitudini speciale, pentru un roman, spre pildă, se cere negreșit o memorie bogată, o impresionabilitate mare etc., e evident că numai acela care se naște cu o organizație corespunzătoare poate să devie poet. Bineînțeles că organizația fiziologică și psihologică moștenită e modificată de mediul în care trăiește omul; ceea ce am și arătat mai sus. În sensul de mai sus, un poet în adevăr se naște cum și un om înalt se naște înalt, cum acela care arată o forță gigantică la un circ se naște puternic. Pentru că deci, prin

educație, creștere, putem până la un punct să înălțăm statura ori să dezvoltăm forțele fizice, dar aceasta numai până la un punct; și un om care nu s-a născut cu o organizație specială fizică pentru a crește foarte înalt nu va deveni niciodată uriaș. Că poetul se naște în acest sens, nu mai încape îndoială, aceasta e foarte clar. Dar care lucru clar nu va deveni, la un metafizic, vag și absurd? Să vedeți numai ce face dl Bogdan cu acest „se naște". Înainte însă trebuie să vedem ce înțeles au în estetica metafizică cuvintele „a priori" și„a posteriori" [8] . Acele cunoștințe, zic filozofii, care sunt produsul pur al spiritului, fără nici un amestec al experienței, fără nici un amestec al simțurilor, acele cunoștințe sunt „a priori". Astfel sunt axiomele matematicii: întregul e mai mare decât o parte, două paralele duse până la infinit nu se întâlnesc etc. Admiterea că pot să existe cunoștințe „a priori" absolutamente independente de simțuri, acest lucru absurdisim e făcut și de Kant, marele preot al apriorismului. „A posteriori" sunt dimpotrivă cunoștințele ce se capătă prin experiență și prin simțuri. Să vedem acuma ce zice dl Bogdan. Artiștii știu estetica „a priori", o au ca simțământ estetic, n-au nevoie să învețe estetica de la alții. Așadar, cunoștința esteticii și sentimentul estetic la artiști, fiind „a priori", e un produs pur al spiritului, fără nici un amestec al simțurilor. În treacăt facem cunoștință cu un personaj foarte curios și foarte absurd: un simțământ care nu depinde absolut de simțuri.

Dar asta numai în treacăt. Dacă artistul are estetică, dacă sentimentul estetic „a priori" fără experiență și independent de simțuri îl are ca produs pur al spiritului, atunci Rafael, imediat după naștere, transportat în pădurile întunecoase ale Africii, pe unde a umblat acuma Stanley, crescut între sălbatici, tot ar fi creat madonele lui. Mai departe. Dacă noi, simpli muritori, căpătăm sentimentul estetic numai „a posteriori", numai din experiență, atunci acest sentiment nu ne e înnăscut deloc, pe când în realitate chiar și un câine are înnăscut un sentiment estetic rudimentar. Mai departe. Artistul știe estetica, are simțământ estetic „a priori", ca produs pur al spiritului. Simțământul însă estetic e indisolubil legat de toate celelalte simțăminte omenești. Deci, dacă simțământul estetic e „a priori" la artist, tot așa „a priori" la el sunt și toate celelalte simțăminte. În acest caz iubire, libertinaj, beție, voluptate, la artist vor fi asemenea „a priori", produsuri pure ale spiritului, fără amestecul simțurilor și experienței, cu atât mai mult că în parte aceste simțământe sunt estetice. În acest caz însă poeții se

deosebesc de noi, simpli muritori, care avem toate simțământele „a posteriori", nu numai atâta cât ne deosebim la rândul nostru de dobitoace, ci infinit mai mult, cât spre pildă se deosebește omul de Domnul Dumnezeu el însuși. N-aș termina până mâine, dacă aș dori să trag toate concluziunile infinit de absurde ce pot să fie trase într-un mod logic din cuvintele citate.

Până acuma am văzut pe dl Bogdan teoretician estetic; să vedem acuma cum își aplică d-sa teoriile la analiza scriitorilor noștri, pentru că dl Bogdan a ținut să ni se arate și ca critic literar. Să vedem:

„Acesta e punctul de vedere din care pleacă critica dlui Maiorescu; și de aceea pentru dl Maiorescu Alecsandri e poet distins întrun fel, iar Eminescu tot poet distins într-alt fel." Mai întâi să lăsăm la o parte pe dl Maiorescu. Dl Maiorescu nu e responsabil pentru toate câte le scrie dl Bogdan. Adică, după ce înveți estetica filozofică și metafizică, abia atunci ajungi în sfârșit la cunoștința că Eminescu e poet distins într-un fel, iar Alecsandri într-alt fel. Cucoana Chirița n-a învățat estetica metafizică, dar știa că Parisul e frumos într-un fel, iar Bucureștiul într-alt fel. Aș dori și eu să mi se arate un om cult care ar zice că Eminescu și Alecsandri sunt distinși de același fel:

Doch wer Metaphysik studiert,
Der weiss, dass was verbrennt nicht friert.
Weiss, dass das Nasse feuchtet
Und dass das Helle leuchtet [9]

a zis încă de mult Schiller. Ori poate această frază e spusă la adresa acelora care au mers cu exagerația până la a nega orice talent poetic lui Alecsandri. În acest caz ar urma, după dl Bogdan, că cei ce neagă talentul poetic lui Alecsandri o fac fiindcă nu știu că poetul știe estetica, cunoaște poezia „a priori". Dar aș întreba și eu, cum putem noi, simpli muritori și critici, să controlăm, să analizăm pe cine știe poezia „a priori", când noi singuri o cunoaștem „a posteriori"? Înțelegem încă pe Kant când el zice că axiomele matematice le cunoaștem „a priori", dar le cunoaștem a priori cu toții, de aceea putem să ne controlăm unii pe alții și când cineva zice că de două ori două fac cinci, eu pot să văd că e o greșeală. Dar când cunoștințele au obârșii așa de deosebite, critica devine ceva absurd. Și afară de aceasta, cu cât sunt eu mai înaintat dacă știu că poetul cunoaște poezia a priori? Domnul X, spre exemplu, zice că Alecsandri nu e poet. Dacă e critic științific, va căuta s-o dovedească analizând limba lui, rima,

imaginile, simțământul întrupat în scrierile lui etc., dacă e apriorist, atunci are să zică: dl Alecsandri nu cunoaște poezia „a priori", ci „a posteriori". Cu ce ne înaintează acest

Să trecem însă mai departe, poate vom găsi o mai deslușită aplicare a teoriilor dlui Bogdan la producțiunile artistice. În adevăr, dl Bogdan consacră șase pagini tehnicii scrierilor dlui Caragiale și anume dramei Năpasta și unei scene din Noaptea furtunoasă.

În privința dramei Năpasta, critica transcendentală ne spune că ceea ce se numește intriga dramei se dezleagă la sfârșit și că intriga dramei e condusă cu măiestrie. În privința aceasta n-avem nimic de zis. În privința scenei din Noaptea furtunoasă între Chiriac și Veta, dl Bogdan zice cuvânt cu cuvânt următoarele:

„Nici o scenă nu caracterizează mai bine raportul dintre Veta, Chiriac și Nae și economia tehnicii totdeodată. Raportul dintre ei ne este cunoscut; am văzut pe Nae și pe Chiriac și am înțeles; am văzut pe Veta și Chiriac și am înțeles mai bine; dar sfârșitul scenei acesteia concentră ce știm într-un foarte frumos contrast scenic."

Și nici un cuvânt mai mult. Mai departe urmează o scenă întreagă din Noaptea furtunoasă. Frumos e în adevăr să știe cineva estetica transcendentală! În fiecare zi ai putea face un volum de critici despre tehnica dramei. Spre pildă: „Am văzut pe Ofelia cu Hamlet și am înțeles, am văzut pe Ofelia cu Poloniu și am înțeles mai bine... și citezi câteva pagini din Shakespeare și tot așa înainte.

Dl Bogdan are încă o mostră de critică, dar de alsă dată critica transcendentală e aplicată lui Shakespeare. Vorbind despre o așanumită contrazicere a mea, pe care o vom vedea imediat, dl Bogdan citează un monolog din Macbeth, pentru a arăta că în artă nu e vorba de imitarea naturii, imitarea realității, ci de potențarea realității. D-lui citează admirabilul monolog al lui Macbeth înaintea uciderii și care se începe cu cuvintele: „De s-ar putea desface omul de ce face". Toată nehotărârea, toată șovăirea înaintea faptei grozave, toată furtuna ce se petrece în sufletul lui Macbeth e zugrăvită în acest monolog minunat. Macbeth începe prin a exprima părerea sa de rău, că crima nu poate să se facă fără a lăsa urme, fără pedeapsă. Pedeapsa va veni, și va veni o pedeapsă grozavă. Macbeth simte aceasta. Și la cel dintâi gând de pedeapsă, șovăirea devine și mai mare. De teama pedepsei, conștiința lui Macbeth începe să-i înșire un

argument mai tare decât altul, că el nu trebuie să ucidă. Regele Duncan e oaspetele lui, e regele lui, e un om plin de virtuți... și la aceste argumente o compătimire nebună îi umple sufletul, compătimire pentru victima lui, compătimire pentru sine însuși, pentru că el simte inconștient că va ucide și va pieri: „Atunci compătimirea duioasă... va sufla cruda faptă în fiecare ochi, până ce un potop de lacrimi va înceta furtuna ce stârnise". Tot caracterul lui Macbeth, tot focul tragediei e deja în acest monolog. Iar critica transcendentală iată ce zice despre acest monolog: „Macbeth va ucide. Poetul motivează faptele lui având și grija cum să-i pună în lumină caracterul. Și pentru aceea el devine uneori chiar abstract,numai să ne lase în neștiință despre lupta ce o poartă eroul în sufletul său." Așadar, despre acest monolog, unde fiecare vers e o izbucnire de lumină ce ne luminează tot mecanismul sufletesc, „toată lupta ce o poartă eroul în sufletul său", despre acest monolog dl Bogdan, înarmat cu estetica transcendentală, zice că Shakespeare devine abstract „numai să ne lase în neștiință despre lupta ce o poartă eroul în sufletul său"(!!!). Așadar, Shakespeare se joacă cu noi în acest monolog de-a baba oarba! C'est un peu trop fort [10] , chiar pentru estetica transcendentală. Am putea aici să ne oprim, cu atât mai mult cu cât e probabil că și dl Bogdan e așa de abstract, numai ca să ne lase în neștiință etc.; dar avem de regulat chestia contrazicerii pe care a găsit-o dnul Bogdan în scrierile mele, o chestie interesantă și prin sine.

Iat-o. În articolul asupra criticii am citat o frumoasă pagină din Trubadurul lui Delavrancea, unde e exprimată ideea că arta e o împuținare a naturii, o sărăcire a naturii, că artistul nu poate să ajungă natura imitând-o. Am fost de acord cu Delavrancea, cum sunt și acuma. De altă parte, într-un alt articol, am citat cuvintele lui Dostoievski, aprobându-le, că arta e mai adevărată, mai frumoasă decât natura. Iată o contrazicere după dl Bogdan. Pentru a da o explicație proprie a relațiunii dintre natură și artă, d-lui zice că arta nu imitează natura, nu ne redă realitatea, ci e o „potențare a realității". Bineînțeles că după ce am aflat aceste cuvinte, suntem tot așa de puțin lămuriți ca mai înainte.

Ba suntem încă mai puțin lămuriți, pentru că la nelămurirea noastră de mai înainte se adaugă încă două cuvinte nelămurite. Să vedem acuma cum stăm cu această chestie. Să presupunem că dl Bogdan n-ar fi fost un metafizic. În acest caz, având o problemă, ori ceea ce-i pare d-sale o problemă de dezlegat, ar fi judecat astfel: iată, dl Delavrancea împreună cu

Gherea susțin că arta, imitând natura, rămâne cu mult îndărătul naturii; nu poate s-o ajungă. E oare adevărat aceasta? Căutând răspunsul prin examinarea faptelor, ar fi ajuns la o concluzie neîndoielnică că e adevărat. Ce pictor va putea vreodată să ne reproducă sclipirea scânteietoare a unui ochi frumos! Oricât de admirabil, de frumos ar fi un corp sculptat în marmură, oricât de genial tăiate ar fi formele unei statui, ea niciodată nu ne va putea reda acele linii moi, pătimașe, calde, care caracterizează un trup frumos viu. Oricât de măiastră va fi zugrăvirea mării de pânză, noi nu vom putea să ne scăldăm în ea. Într-un cuvânt, e neîndoielnic ca ziua că arta rămâne îndărătul naturii, nu poate să ajungă natura. Dar, ar urma cu analiza dl Bogdan, dacă e neîndoielnic că arta ar rămâne îndărătul naturii, cum rămâne cu aserțiunea lui Dostoievski că arta e mai adevărată decât natura, mai frumoasă, întrece natura? E oare adevărată această aserțiune? Căutând răspuns la această întrebare prin examinarea faptelor, dl Bogdan ar fi găsit că e perfect adevărată. Câte corpuri femeiești avem așa de perfecte ca forme, cum e Venera de Millo? Câte veacuri ne conservă o pânză expresiunea feței unui om pe care natura l-a omorât de veacuri? Cât de superioară e o sonată a lui Beethoven, acelor sunete ce ne dă natura, fie chiar prin cântecul unei privighetori? Deci neîndoielnic că arta întrece natura. Ajungând la această concluzie, dl Bogdan trebuie să facă a treia întrebare: cum rimează aceste două deducțiuni, și nu există oare nici o contrazicere? Punând alăturea două șiruri de fapte, d-lui ar vedea că aici nu e nici o contrazicere, ci deducțiunea era prea exclusiv făcută, și că amândouă adevărurile sunt deopotrivă adevărate, dacă nu le înțelegem într-un mod exclusivist. În acest caz, vedem că natura e superioară artei în unele privințe, arta e superioară naturii în altele. Așa, spre exemplu, sculptura nu va putea reda moliciunea, elasticitatea și căldura pătimașă a corpului omenesc, deci în această privință arta e inferioară naturii, din punct de vedere estetic, bineînțeles. Dar natura produce și corpuri schiloade și foarte rar corpuri frumoase. Și chiar la un corp frumos, nu toate organele vor fi deopotrivă de frumoase. La unul vor fi mai ales frumoși umerii și gâtul, la altul pieptul și mâinile, iar celelalte părți ale corpului mai puțin frumoase. Artistul va lua ca model umerii și gâtul unuia, pieptul și mâinile altuia, și astfel coordonează un corp unde se vor găsi armonizate la un loc organele frumoase, împrăștiate de natură la mai multe corpuri. În privința aceasta, arta va fi superioară naturii. Arta nu va putea reproduce schimbarea

expresiunii feței la un om, nu va putea prinde pe pânză decât o singură expresiune a feței, în acest sens arta e inferioară naturii. Dar prinzând pe pânză o singură expresiune a feței, această expresiune va rămânea acolo pe tablou sute de ani după ce a murit originalul natural după care e făcut tabloul. În acest sens arta e superioară naturii, întrece natura. Ori să luăm acuma un exemplu mult mai complex, de ordine sufletească. Să luăm ca exemplu zugrăvirea caracterului unui om prin roman. Caracterul unui om consistă din milioane de trăsături psihice, de ordine conștientă și de ordine inconștientă. Arta e în absolută imposibilitate să zugrăvească aceste milioane de trăsături psihice, dintre care foarte multe n-au ajuns în conștiința nici aceluia care scrie, nici aceluia despre care se scrie. În acest sens arta e inferioară naturii, realității, arta nu poate să ajungă natura. Dar într-un caracter psihic al omului sunt trăsături mai ales caracteristice, pe când sunt altele, care sunt mai puțin caracteristice și chiar relativ indiferente. Artistul alege trăsăturile mai ales caracteristice, înlăturând pe cele mai puțin caracteristice și indiferente și în acest sens [11] , am zis eu, aprobând cuvintele lui Dostoiewski, că arta e superioară naturii.

Am putea să strângem o imensă cantitate de fapte, care toate vorbesc în același sens. Și astfel se explică una din cele mai mari certe în estetică, cearta care a făcut să se risipească atâta cerneală pentru dovedirea superiorității artei ideale asupra naturii reale. Pentru dovedirea acestei superiorități, esteticienii se pierdeau în lumile esențelor pure ale lui Platon ori în lumile transcendentale ale lui Kant. Ca reacțiune în contra acestei dumnezeiri a artei pierdută în nourii metafizicii, realiștii ŕ outrance, susțineau ori susțin că arta e inferioară naturii totdeauna și în toate privințele, și de aici concluzia că arta trebuie să imite natura servil, să imite tot ce ne dă natura și așa cum ne dă natura. Zicând așa, realiștii ŕ outrance uită că iau natura tot din punct de vedere estetic și că natura se îngrijește tot așa de puțin de nevoile noastre estetice ca și de cele economice. Și în vremea acestei mari certe, și unii și alții au uitat să studieze faptele care ar arăta că problema e destul de simplă. Examinând atent faptele, se arată că după cum doi oameni considerați dintr-un anumit punct de vedere, de pildă cel intelectual, va fi unul superior altuia în unele privințe și altul superior celui dintâi în altele, așa e și cu natura și arta, considerate din punct de vedere estetic. Se înțelege că dl Bogdan n-a putut ajunge la această concluzie, că în calitate de metafizic s-a mulțumit cu o frază nebuloasă care,

în loc de a explica, încurcă și mai mult, pentru că la rândul ei cere explicare. Și cum se întâmplă în astfel de ocazii, fraza explicatoare cere mai multe explicații decât ceea ce era de explicat.

Credem că e vremea să sfârșim. Am văzut pe dl Bogdan cum analizează principiile estetice ale altora, cum expune propriile sale vederi estetice, cum aplică vederile sale la producțiunile artistice. Am văzut toate acestea, le-am analizat, și sper, nu fără folos pentru cititorii noștri. Ca concluzie putem spune următoarele pentru apărarea dlui Bogdan. Dacă d-sa spune lucruri așa de nelogice, așa de surprinzătoare încât nu-ți vine a crede deloc că sunt scrise la sfârșitul secolului al XIX-lea, vina e nu atât a d-sale, cât a esteticii transcendentale care i-a slujit drept povață; cauza e că dl Bogdan, în loc de a se adăpa la izvoarele vii ale științei, s-a adăpat la izvoarele moarte ale transcendentalismului. Pentru că estetica transcendentală e moartă ca toți morții și chiar articolul dlui Bogdan o dovedește. Când francezii, vorbind de estetica metafizică, zic M-me feu l'esthétique, noi românii vom zice: madama estetica, D-zeu s-o ierte. Nu-i vorbă, era ea o damă onorabilă. Cam prea sentimentală, mistică, vaporoasă. Cu gândul tot sus, deasupra norilor, în ceruri — pe pământ o pățea de multe ori rău, dădea în gropi. Vorbea foarte mult și într-o limbă proprie: limba păsărească. Nu se exprima niciodată clar, ci parcă tot spunea ghicitori, și un fel de ghicitori ce n-au dezlegare. Când nu-i ajungeau cuvinte pentru noțiunile ei nebuloase, ceea ce i se întâmpla foarte des, fabrica altele ori întrebuința mimica și semnele, de preferință multe puncte și semne de exclamație. Avea expresiunea feței așa făcută, de parcă totdeauna se pregătea să cânte la biserică: aceasta se numea inspirațiune. Când pronunța cuvintele artă, poezie, acestea parcă-i ieșeau din fundul măruntaielor, iar ea se răcea de la creștet până la picioare și insufla spaimă că poate să-și dea astfel obștescul sfârșit. Era o damă exaltată și simțitoare și de aceea se ofensa foarte ușor, însă ierta ofensatorilor, pentru că socotea că nu știu ce fac, că ei n-o înțeleg. Fiindcă mai nimenea n-o înțelegea, ea socotea că e din cauză că e prea adâncă și învățată și se îngâmfa mai mult. Avea câteodată o idee genială, mult mai des însă idei absurde... dar a murit, și despre morți nimic sau bine, și deci, D-zeu s-o ierte, fie-i țărâna ușoară!

Idealurile sociale și arta

Am zis în articolul meu Asupra criticii științifice și metafizice că un scriitor în general are datoria să răspundă la observațiile ce i se fac, dar câteodată, în cazuri excepționale, această datorie de a răspunde se preface în datoria de a tăcea. Tocmai într-un astfel de caz sunt față cu dl Philippide, care în numărul festiv alConvorbirilor literare a scris în contra mea un articol, Idealuri, articol confuz, fără început și fără sfârșit, cu o mulțime de chestii abordate însă fără șir, fără sistem, fără o idee conducătoare, sărituri de la una la alta, aluziuni personale maliționase care merg până la injurii, și toate astea într-un stil! Și ceea ce e și mai rău, cu pretenții absolut nefundate la spirit, și ce spirit!

E evident că la astfel de articole nu se răspunde și n-am fi răspuns dacă n-ar fi intervenit următoarele considerații importante: articolul dlui Philippide e tipărit înConvorbiri literare, o revistă care a avut o influență însemnată asupra dezvoltării culturale a țării noastre și e tipărit în numărul festiv prin care revista serba douăzeci și cinci de ani de existență; iar în tot articolul dl Philippide vorbește nu din partea persoanei d-sale, ci din partea Junimii ca grup literar. Articolul pare a fi o declarație de principii făcută după douăzeci și cinci de ani de existență a unei reviste importante și deci el capătă o însemnătate cu totul disproporțională cu valoarea lui intrinsecă.

Având deci în vedere condițiunile excepționale în care apare articolul, e evident că trebuie să răspundem și să răspundem chiar pe larg.

Să răspundem! Ușor de zis! Dar cum să răspunzi la acest articol care începe cu combaterea idealurilor sociale în artă și sfârșește cu o declarație melancolică, că d-sa, dl Philippide, s-a deziluzionat de spiritul d-sale, iar la mijloc se vorbește de netrebnicia idealurilor sociale pentru artă, de literatura antică, medievală, modernă, de creștini, mormoni, quackeri, de incultura țării noastre, de cauzele tuturor nenorocirilor noastre sociale de azi, de rolul Junimii, de ceea ce a putut și ce n-a putut să facă ea, de cercurile utopice și șarlatănești în literatură, de socialism, de oamenii care nu se spală, nu se piaptănă, și de alții care se spală, se piaptănă, de dinamită, de ireligiune, de ceea ce a învățat și ce n-a putut d-sa să învețe, și

toate acestea presărate cu o mulțime de aluzii maliționase care merg până la injurii. Și în felul acesta d-sa distruge socialismul, anihilează nihilismul, spulberă comunismul, preface în praf idealismul, critică constituționalismul, blamează progresismul, reabilitează junimismul, laudă moderantismul, și toate acestea în opt pagini — asta nu e glumă!

Decât, acuma cum să răspund eu? La ce anume să răspund? Poziținea, cum vedeți, e foarte critică chiar și pentru un critic și ar fi chiar imposibil de răspuns dacă n-ar exista o metodă de analiză care se cheamă metoda de eliminare. Aplicată la polemică, ea însemnează următorul lucru: având a răspunde la un articol care e plin de digresiuni ce n-au nimic de a face cu chestia, le eliminezi una câte una și răspunzi numai la rest, dacă mai rămâne, rest care trebuie să fie în chestie, dacă ai eliminat cu stăruință tot ce nu e. Dar pentru a vedea ce e în chestie și ce nu e, trebuie să vedem de ce e vorba.

În articolul meu Morala și personalitatea în artă [1] , articol la care a răspuns și dl Maiorescu, am studiat importanța unor înalte idealuri sociale pentru un artist și pentru un grup de scriitori ce ar dori să creeze un curent intr-o țară, un curent literar și intelectual. Pentru ilustrarea ziselor mele, am citat grupul junimist, care n-a avut o înrâurire așa de puternică asupra societății noastre pe cât ar fi putut să aibă, judecând după talentul membrilor grupului, și aceasta din cauză că n-a fost condus de idealuri sociale mai mărețe, mai înalte.

Dl Philippide îmi răspunde silindu-se a arăta: 1. Că un ideal social nu e deloc necesar unui artist ca atare, că n-are a face una cu alta.

2. Că Junimea a avut și ea un ideal modest, dar sănătos, pe care l-a și realizat în parte; mai mult însă n-a putut face Junimea, având în vedere condițiunile țării noastre.

Și acum, știind despre ce e vorba, putem să începem operația eliminării.

Mai întâi cred că trebuie să eliminăm aluziile și chiar injuriile personale ce ni se adresează. Curios lucru! Pe dl Philippide n-am onoarea să-l cunosc nici personal, nici impersonal; de existența d-sale până la articolul Idealuri n-am auzit; când am vorbit de talentații membri ai Junimii, d-lui bineînțeles nu putea să creadă că fac aluzie la d-sa. De ce deci, după ce se amestecă într-o vorbă care nu-l privește, mai face încă și un șir întreg de aluzii maliționase și ajunge la injurii personale? De ce ?

E adevărat că un început de explicație am găsit într-un articol al dlui

Maiorescu: Leon Negruți și Junimea. În acest articol dl Maiorescu enumeră pe toți membrii Junimii, caracterizând pe fiecare cu un adjectiv special — spre pildă: „franțuzitul Korné" „închisul estetic Burghelea", „hazliul Paicu" etc. Acolo găsesc între „blajinul Miron Pompiliu" și „supergingașul Volenti" pe izbucnitorul Philippide Hurul!..." Așa da, se mai explică articolul d-sale. Dacă e izbucnitor, n-ai ce să-i faci, doar nu era să-și schimbe dlui firea de hatârul meu. Decât, chiar în cazul acesta, n-au ce căuta injuriile și aluziile maliționase. Aluziile și personalitățile, în general, nu sunt recomandabile în polemică și sunt scuzabile numai într-un singur caz, atunci când sunt spirituale; dar din nenorocire aluziile dlui Philippide n-au deloc acest avantaj.

După ce chiar de la începutul articolului ține a declara că eu sunt socialist (ceea ce sunt în adevăr, cu voia dlui Philippide), apoi urmează astfel: „Ori, n-avem idealuri pentru că ne spălăm, suntem politicoși, ne tundem părul și barba, nu citim și nu mâncăm umblând pe stradă și nu stăm la vreo tejghea cu cartea în mână pentru ca cine va trece și ne va vedea să zică: bre, da'ce învățat!... N-avem idealuri pentru că n-am vrut să imităm cu orice preț, ca momița, și n-am crezut că am ferici țara românească dacă am împodobi-o cu toate darurile țărilor Apusului deodată, dacă i-am da datoriile lor, bolile lor, socialiștii lor? Pentru că, din această dorință de a imita cu orice preț, n-am împins răul desfrâului și al formei goale până la culme, n-am îndemnat pe copii să lase școala și să sară în capul părinților, nu le-am dat în mână, în loc de regula de trei, cărți unde să învețe cum să arunce bombele de dinamită, să fie leneși și obraznici, împodobindu-se cu nume false, unde să învețe că D-zeu a făcut lumea rău și că noi, oamenii, o putem cârpi mai bine?" Mai departe vorbește dl Philippide de acei care au idealul „în vreo himeră de egalitate și pace", „în răsturnare, foc și omor cu orice preț". Și mai vorbește dl Philippide de acele cercuri utopiste cărora le pare lesne de ajuns orice țintă, „căci cine este mai curajos decât ignorantul?" adaugă d-sa cu politețe. Declară apoi că nu scrie cărți pentru a nu specula credulitatea oamenilor. Mai departe... dar în sfârșit în tonul acesta e scris mai tot articolul.

Acum au înțeles cititorii noștri cine sunt acești nespălați, care mănâncă pe stradă, cine stă la tejghea cu cartea-n mână ca să arate că e grozav, cine imitează camomița, cine sunt ignoranții, cine se gândește la foc și omor cu orice preț... Toate aceste grațiozități spirituale sunt adresate mie sau

prietenilor mei.

Nu degeaba e izbucnitor d-lui și nu degeaba se recomandă singur de la începutul articolului că e politicos — dacă chiar combate pe adversarii săi, apoi îi combate subțire.

E de prisos, sper, să insist că această parte a articolului trebuie s-o eliminăm: 1) pentru că n-are absolut nimic comun cu chestia și 2) pentru că n-are absolut nimic comun cu spiritul.

Și acum, fie zis în treacăt, sper că și cititorii mei, și dl Philippide vor înțelege de ce nici noi în articolul de față nu vom pune mănuși discutând cu d-sa.

Am făcut prima eliminare. Dar eliminând aluziile și injuriile ce ni se adresează nouă, trebuie să eliminăm și laudele ce-și adresează dl Philippide d-sale și prietenilor d-sale. Se înțelege, e foarte merituos din partea d-sale că învață pe copii cu frica lui Dumnezeu și a părinților, să șadă bine la masă, să nu se joace cu dinamita ca nu cumva, ferească Dumnezeu, să se întâmple vreo nenorocire. Și iarăși când d-sa ne spune, și noi n-avem nici un drept să nu-l credem, că se spală, se piaptănă, se tunde, nu scrie cărți, nu umblă mâncând pe stradă, apoi toate acestea pentru o țară mică ca a noastră sunt destul de frumoase. Decât... toate acestea, drept vorbind, îl privesc pe d-sa, sunt de domeniul privat, și poate să se găsească vreun cititor din cei nespălați care să zică: dar ce ne pasă nouă dacă dl Philippide se spală ori ba, și ce are a face rolul pe care l-a jucat Junimea în țara noastră cu chestia cum se tunde dl Philippide? Sunt două chestii deosebite, fiecare cu importanța ei particulară, și care deci trebuiesc tratate în două articole deosebite. Prin urmare, eliminăm și această parte a articolului.

Și eliminând laudele ce-și aduce dl Philippide, trebuie să fim drepți și să eliminăm și hulirile ce-și aduce d-sa. Căci dl Philippide e un om franc și spune drept și calitățile și neajunsurile ce are. Calitățile le-am văzut, să vedem acum neajunsurile. „Eu, zice dl Philippide, am învățat la Bârlad șapte ani italienește și după șapte ani nu știam să declin italienește cumsecade." Și chiar sfârșește cu următoarea mărturisire melancolică: „...păcat că pe calea hotărâtă de dânsa (de Junimea), pe calea adică a muncii serioase, n-am putut noi ceilalți mai tineri să ducem toți lucrul mai departe. Dorința nu mi-a lipsit mie unuia, dar, oricât de adânc cercetez în conștiința mea, nu văd aiurea cauza sterilității spiritului meu, decât în lupta grozavă pentru a înfrânge defectele creșterii mele, în rușinea care mă împiedică de a

specula credulitatea altora mai proști decât mine, împroșcându-i cu articole și cu cărticele și poate — mă doare inima să o mărturisesc, pentru că și eu am avut iluzii multe, — în slăbiciunea acestui spirit însuși".

Se înțelege, e trist și melancolic când trebuie să susții o luptă așa de „grozavă pentru a înfrânge defectele creșterii" și iarăși e foarte trist când trebuie să pierzi multe iluzii ce ai avut în privința spiritului tău, și noi nu putem decât să-i dorim dlui Philippide să iasă învingător, de se poate, din lupta „grozavă" ce a întreprins. Iar în privința iluziilor, iarăși nu putem decât să-i dorim ca cel puțin pentru viitor să nu mai aibă astfel de iluzii nefundate, nici multe, nici puține, pentru a nu suferi deziluzii, care totdeauna lasă o urmă amară într-un suflet nobil. Dar, dreptatea înainte de sentimente, și dreptatea ne obligă să recunoaștem că și aceste mărturisiri sunt de domeniul privat, și ca atare trebuie să fie eliminate. Dar, va zice dl Philippide, oare poeții nu vorbesc și ei de atâta amar de vreme tot de afacerile lor private și intime? Așa e, decât poeții le spun în versuri. Dacă și dl Philippide ar fi făcut un poem în care ar fi scris că în șapte ori în șaptesprezece ani n-a putut să învețe declinările italienești, atunci ar mai merge, dar în proză nu.

Dar, va riposta iarăși dl Philippide, dacă am vorbit de cei șapte ani ce am întrebuințat pentru învățarea declinărilor și de defectele creșterii, apoi aceasta a fost pentru a arăta ce proaste școale avem și ce proastă creștere ni se dă, și deci astfel am vrut să dovedesc că într-o așa țară Junimea n-a putut să facă mai mult decât a făcut. Dar, vom riposta și noi la rândul nostru, exemplele nu sunt deloc doveditoare, pentru că pot să se găsească cititori, mai ales dintre cei care cred că „D-zeu a făcut lumea rău și că noi, oamenii, o putem cârpi mai bine", care să zică: „Nu-i vorbă, proaste școale avem, proastă educație și creștere ni se dă, dar când cineva în șapte ani nu poate învăța declinările italienești, apoi n-o fi toate de la creștere, o fi ceva și de la naștere!" Așadar, e evident că trebuie să eliminăm și această parte ca nefiind în chestie, rămânând ca d-lui să scrie un articol deosebit despre slăbiciunea spiritului d-sale.

Mai departe, trebuie să eliminăm din discuție toată partea articolului care privește socialismul. Și aceasta iată pentru ce. Pentru dl Philippide, socialismul e o himeră de egalitate, un fel de „amestecătură viitoare", iar socialiștii sunt un fel de sectă religioasă ca mormonii, care umblă nespălați, învață pe copii să sară în capul părinților, umblă cu bombe și nu se gândesc

decât la răsturnare, foc, omor. După cum se vede, dl Philippide are despre socialismul modern o idee așa de clară, parcă l-a învățat șapte ani în liceul de la Bârlad. Evident dar că trebuie să eliminăm și socialismul din discuție. Dar eliminându-l, ne vom permite să dăm cititorilor următoarea problemă spre dezlegare, o problemă în felul celor din regula de trei — iat-o: „Dacă marelui savant german Schäfle i-au trebuit, după propria sa mărturisire, zece ani pentru a pătrunde socialismul, dlui Philippide, așa dotat de Dumnezeu cum este, câte secole i-ar trebui pentru ca să-și facă o idee de socialism?"

Mai departe, trebuie să eliminăm acea parte a articolului care tratează chestii economico-sociale — pentru că și pe acestea le abordează dl Philippide cu o rară competență. Așa, spre pildă, dacă țăranii noștri sunt ruinați, dacă boierii au pierdut moșiile, dacă comercianții au pierdut dughenele... știți care e cauza?

Cauza e că la mijlocul veacului acestuia pe români i-a apucat „tendința fără frâu... de a zbura cu orice preț până la culmile culturii Occidentului". Ce e adevărat și ce e fals în această frază, ar fi interesant de discutat; dar această discuție nu intră în cadrul acestui articol.

După aceste eliminări, ajungem în sfârșit la aceea ce e în chestie. Aceasta se împarte în două părți: prima e în privința idealurilor sociale în artă și a doua în privința junimismului. Să ne ocupăm mai întâi de partea a doua — junimismul.

În privința Junimii, dl Philippide în scurt ne spune că Junimea s-a opus formelor goale și barbare ce s-au manifestat în literatură, s-a opus formelor și formulelor umflate, goale de înțeles, s-a opus superficialității în toate și a creat un curent mai sănătos în literatură și limbă, a produs câteva opere de valoare, iar dacă n-a putut să facă mai mult, cauza e că țara noastră a fost și este incultă, are tot școli ca în Bârlad etc. Aici trebuie să declarăm că suntem cu totul de acord cu partea articolului unde dl Philippide vorbește despre aceea ce a făcut Junimea. Junimea s-a răsculat contra latinizării absurde a limbii, contra neologismelor, contra formelor goale, barbare, greșite, a creat o ortografie mai omenească, a dat câteva opere de valoare...

Foarte adevărat, și-mi pare bine că de astă unică dată pot să fiu perfect de acord cu dl Philippide. Pot să-l asigur că înțeleg și prețuiesc cel puțin tot atâta cât și d-sa utilitatea și meritul acestei lupte junimiste; decât, de la această influență literară binefăcătoare, până la aceea influență socială de

care vorbesc eu, mai e un pas, și ce pas! Dar, zice dl Philippide, Junimea n-a putut să facă mai mult pentru că țara noastră e incultă, săracă etc. și în două pagini d-sa înșiră dovezi și ilustrează incultura noastră.

În loc de acest lux de dovezi de care nimenea n-are nevoie, dl Philippide ar fi făcut mult mai bine dacă-mi răspundea la aserțiunea mea din chiar articolul pe care-l combate, că într-o țară incultă ca a noastră e mai ușor de a avea o influență hotărâtoare. Și dacă e așa, atunci toate argumentele și ilustrațiunile d-sale în incultura noastră servesc teza mea, nu pe a d-sale. Cum nu pricepe dl Philippide că dacă Junimea a putut să aibă o influență literară și științifică în țara noastră, apoi e tocmai din cauză că țara e incultă, e la începutul culturii ei? Cum nu pricepe dl Philippide că în Franța ori Englitera, cea mai mare parte a junimiștilor nu numai că n-ar fi putut să aibă o influență mare asupra mișcării intelectuale, dar nici n-ar fi putut să apară măcar pe arena publicității?

E dar evident aceea ce am zis în articolul meu la care răspunde d-sa, că într-o țară cultă cum e Franța, în țara lui Victor Hugo, Musset, Molière, e mult mai greu de a hotărî o mișcare intelectuală, de a crea o școală, de a influența în bine o întreagă evoluție socială decât într-o țară semicultă cum e a noastră. Acolo, în Franța, ar trebui pentru aceasta un cerc de genii, la noi ar fi fost de ajuns talentele de care dispunea Junimea. Și cu toate acestea influența lor socială a fost mică.

Dar, va obiecta d-sa, ce e acea influență, ce sunt acele idealuri sociale ale unui curent literar și intelectual? Desigur, e greu de răspuns în câteva cuvinte, totuși vom încerca. Și fiindcă în principiu și teoreticește nu ne vom înțelege cu dl Philippide, de aceea-i vom da câteva exemple concrete.

S-a vorbit mult de curentul literar al lui Lessing, și chiar s-a comparat acel curent cu curentul junimist, probabil fiindcă junimiștii pomeneau des despre Lessing.

E adevărat că Lessing a avut o mare influență asupra literaturii și limbii germane; el a creat întrucâtva acel admirabil instrument de care s-au servit în urmă Schiller, Goethe, Heine. Lessing a fost creatorul teatrului modern german, Lessing creatorul criticii științifice în Germania; dar Lessing totdeodată a fost un mare cetățean, un mare luptător pentru demnitatea omenească, pentru libertate, pentru dreptatea socială, pentru lumină. Întreaga lui creațiune respiră această iubire de oameni, de adevăr, de democrație, el a murit persecutat, sărac, dar n-a șovăit, n-a trădat marea

cauză pentru care a luptat toată viața. Și aceasta, între altele, face nemuritor numele lui. Sub influența lui s-au dezvoltat Schiller, Goethe, Herder; el și cu dânșii formează acea perioadă strălucitoare clasică a literaturii germane, acel mare curent intelectual care a influențat atât de mult, așa enorm de mult, asupra înjghebării și dezvoltării națiunii germane ca atare. Tot acest curent a provocat curentul literar, intelectual, revoluționar numit das junge Deutschland (Germania tânără), ai cărei membri cei mai influenți au fost Heine, Borne, Gutzkow, Laube, Mundt, Rahel, Freiligrath...etc. Aceste două curente literare și intelectuale rezumează nu numai viața artistică și intelectuală, dar încâtva și viața socială a Germaniei pentru aproape un secol și mai bine. Aceste curente literare și intelectuale au făcut, spre pildă, pentru unitatea [2] Germaniei mai mult decât toți regii și Bismarkii împreună. Se înțelege, nici unitatea, nici dezvoltarea Germaniei nu s-a făcut așa cum au visat ei, marii și nobilii poeți și scriitori, dar toți cei care și acum se luptă în Germania pentru bine, pentru dreptate, pentru îndreptarea relelor sociale, pentru un viitor mai frumos, toți, într-un fel ori într-altul, direct ori indirect, își trag originea și sunt influențați de aceste două mari curente literare și intelectuale.

S-ar putea răspunde că Germania e o țară civilizată, cultă, nu ca noi. Să luăm deci o țară mai asemănătoare cu noi după cultură: Rusia.

Pe la 1840 se formează în Rusia un cerc literar și științific sub conducerea marelui critic rus Belinski, publicistului și nuvelistului Herzen, istoricului Granovski etc. Acest cerc provoacă în Rusia un puternic curent literar și științific, din el ies scriitori ca Gogol, Turgheniev, Dostoievski și alții. Dar acest cerc literar nu se închide în formula „artă pentru artă", o formulă, cum vom vedea mai jos, cu totul absurdă. Deșteptând Rusia la viață literară și artistică, acest grup de literați o deșteaptă la viața umanitară, cetățenească. Sub condițiuni nimicitoare, sub cnutul rusesc, acești scriitori vorbesc de idealuri omenești, de demnitatea omenească, de marile principii ale revoluției franceze. Acest curent a avut o colosală influență asupra marii reforme — eliberarea țăranilor din robie. El dă naștere unui alt curent, pe la 1860, curentul marelui economist și critic Cernâșevski, criticului Dobroliubov, poetului Nekrasov și unui șir întreg de scriitori de talent. Aceste două curente literare și intelectuale provoacă întreaga mișcare eliberatoare din Rusia. Tot devotamentul, abnegațiunea, eroismul tineretului rus, care a pus în mirare o lume întreagă, a fost inspirat

și provocat în mare parte de aceste două curente literare și intelectuale. Și acum, când despotismul a triumfat, când un mare întuneric învăluie colosala împărăție rusească, tot ce gândește și speră în această țară, tot ce luptă pentru un viitor mai bun, tot ce suferă în întunericul Siberiei a fost inspirat, a fost educat de aceste două mari curente literare și intelectuale.

A înțeles acum dl Philippide? Și aș putea să-i mai dau alte exemple. Așa, spre pildă, marele curent literar și intelectual ce s-a format în țările scandinave pe la 1865 și al cărui suflet sunt Brandes, Björnson, Ibsen și alții.

Dar Junimea! În sensul literar propriu-zis, păstrând proporțiile, activitatea și influența ei are o asemănare, bineînțeles o slabă asemănare, cu activitatea unui Lessing sau a unui Belinski. Junimiștii de frunte au venit din Germania, Franța, de unde au adus o frumoasă cultură literară, ei au fost influențați, și-au format gustul lor literar după strălucita literatură clasică germană a lui Lessing, Schiller, Goethe, Herder, Heine. Evident că influența lor asupra literaturii noastre, lupta lor cu curentele absurde în poezie, în limbă, nu putea fi decât binefăcătoare, progresistă, aproape revoluționară. Da, lupta și influența literară a Junimii în acest sens are ceva din lupta lui Lessing.

În schimb, întru cât privește spiritul acestui curent, spiritul social, influența lui socială, nu numai că n-a fost în aceeași direcție, dar n-a fost nici indiferent, ci, ceea ce e mai rău, a fost în multe privințe contrariu spiritului lui Lessing și tuturor marilor curente literare și intelectuale ce s-au produs în același sens. Junimea s-a răsculat contra formelor goale, contra cuvintelor mari golite de înțeles, pângărite în gura Cațavencilor și Farfuridilor noștri. Junimea s-a sculat contra speculei ce se făcea cu aceste cuvinte.

Decât, tot zeflemisind, bătându-și joc, repudiind cuvintele mari, au ajuns să zeflemisească, să repudieze și adevăratul conținut al acestor cuvinte. Junimea cu drept cuvânt și-a bătut joc de marile cuvinte libertate, fraternitate, egalitate, care ajungeau un mijloc de exploatare în gura politicienilor noștri puțin scrupuloși; dar dând afară aceste cuvinte, Junimea le-a dat afară cu conținutul lor cu tot ori, cum ar zice neamțul, a dat afară apa din copaie împreună cu copilul.

În această privință, Junimea s-ar asemăna cu un muzicant care, scârbit și revoltat cu drept cuvânt de profanarea, de caricaturizarea genialelor

creațiuni muzicale ale marilor maeștri de către flașnetarii din stradă, s-ar scârbi de înseși capodoperele muzicale și s-ar întoarce la muzica de acum două sute de ani, confundând astfel execuția păcătoasă cu valoarea intrinsecă a unor creațiuni nemuritoare. Cum această distrugere a conținutului adânc umanitar, a marilor idealuri umanitare și sociale a influențat asupra activității politico-sociale a Junimii, aceasta nu ne privește aici, fiindcă aci scriem un articol literar, nu politicosocial; aci deci ne interesează influența acestui factor asupra Junimii literare și intelectuale. Pentru noi e neîndoielnic că această influență a fost foarte dezavantajoasă.

În adevăr, Lessing și literatura clasică germană s-au manifestat ca deschizători de drumuri noi (bahnbrechend), nu numai în limba și forma literară, dar mai ales în fondul, în conținutul și spiritul literaturii lor. Ei deschideau orizonturi largi gândirii și simpatiei omenești, ei luptau în adevăr pentru libertate, frăție și egalitate în sensul adevărat al cuvântului, ei au fost revoluționari nu numai în formă, ci și în fond. Ce s-a făcut deci cu acest conținut prețios, cu spiritul social, cu ideile largi, umanitare, ale unui Lessing? Acestea au fost date afară, după cum am văzut, împreună cu cuvintele mari și înlocuite cu un conținut conservativ, câteodată reacționar și în orice caz contrariu celui lessinghian. Și astfel s-a arătat un fenomen așa de rar în istoria dezvoltării literare și intelectuale, că un cerc literar și intelectual, care a fostbahnbrechend, cum zic nemții, progresist, aproape revoluționar în lupta pentru limba și forma literară, a fost conservativ, câteodată chiar reacționar, pe cât e vorba de conținutul ideal și spiritual, de conținutul social al acestei forme. Și astfel, în țara noastră, unde sunt posibile combinațiile cele mai stranii, unde e posibilă o constituție liberală alături de o practică și de niște moravuri aproape feudale, unde sunt posibile împerecheri ca liberal-conservator etc., s-a făcut posibilă și împerechereaLessing-Schopenhauer.

Pentru ca în câteva cuvinte, printr-un singur exemplu, să caracterizăm marea deosebire dintre curentul literar al Junimii și curentele progresiste despre care am vorbit, rog pe cititorii mei, mai ales pe acei care cunosc istoria dezvoltărei literare moderne, să-și închipuie pe Lessing, Schiller, Heine, pe Belinski, Herzen, Cernâșevski, pe Brandes, Björnson, Ibsen etc. semnând o petiție în care s-ar cere înființarea pedepsei cu moartea. [3]

Se înțelege că această formă așa de nouă, cu spiritul și fondul așa de vechi, nu putea să ție casă bună împreună, și fondul nu putea să n-aibă o

influență rea asupra formei, asupra dezvoltării ei. Pentru că, încă o dată, ceea ce a dat putere atât de mare literaturii clasice germane a lui Lessing, Schiller, Goethe, Herder, n-a fost numai forma splendidă nouă, ci conținutul ideal, umanitar, spiritul înalt, ideile mari sociale ce ea conținea. Însăși forma a putut să devie așa de frumoasă mulțumită conținutului pe care trebuia să-l exprime.

Lipsind acest spirit social, înlocuit cu altul nu numai neasemănător, ci în multe privințe contrariu, evident că acest conținut trebuia să influențeze în rău și forma, astfel încât chiar influența pur literară și științifică a Junimii a fost mai mică decât ar fi putut fi, luând în seamă talentele de care dispunea. Ideile, principiile, idealurile conservative și schopenhaueriene nu pot să inspire o mare mișcare literară-artistică. Aceasta trebuie să o recunoască chiar aceia care cred aceste principii salutare în alte privințe.

Și dovadă că principiile Junimii n-au putut să formeze o puternică legătură spirituală între membrii ei, o legătură care să-i țină strâns legați într-un grup de luptă literară, e faptul că membrii ei s-au despărțit, s-au împrăștiat și chiar cei mai de seamă s-au apucat de alte afaceri în afară de literatură și mișcarea intelectuală a țării. Și iată căJunimea, cu cei mai mulți membri încă în viață, a ajuns să facă parte din istoria trecută a literaturii noastre — ceea ce nu s-a întâmplat iarăși cu nici un curent puternic literar și intelectual ce a existat vreodată. Și astfel, în parte s-a zădărnicit o manifestare literară și intelectuală care ar fi putut să dea cu totul alte roade. Și deci, pe altă cale ajungem la aceeași concluzie la care am ajuns acum șapte ani în pasajul pe care-l citează dl Philippide, și anume că înrâurirea Junimii și roadele ce a adus ea, ca un grup literar și intelectual, ar fi trebuit să fie mult mai mari decât au fost, având în vedere talentele de care dispunea acest grup. Și una din cauze e că Junimii îi lipseau acele idealuri mărețe sociale și umanitare care însuflețeau curentul literaro-intelectual al lui Lessing, das junge Deutschland, BelinskiHerzen, Brandes-Ibsen etc. Se înțelege, e ușor a reduce la absurd vorbele adversarului, zicând: „Dar ce voiți? Ca Junimea să fi produs niște Shakespeari și Goethe, și să lumineze așa deodată țara românească?" Desigur că nu. Shakespeare ori Goethe sunt niște accidente fericite pe care-i produc popoarele culte la sute de ani unul, iar o întreagă țară nu se luminează deodată de o sută de grupuri și curente literare. Mai mult, eu însumi în alt articol dovedesc că epoca istorică în care s-au dezvoltat

junimiștii a fost defavorabilă pentru o puternică mișcare literară și intelectuală. Deci nu-mi fac în privința aceasta nici o iluzie. Decât, cred și sunt convins că, dacă Junimea ar fi fost condusă și pătrunsă de înaltele idealuri sociale de care am vorbit mai sus, rodnicia și influența ei ar fi fost mai însemnată și mai binefăcătoare chiar de la început, ar fi și mai puternică acum și influența ei s-ar întinde cu mai mare putere de acum înainte.

Aș putea aduce multe exemple din activitatea Junimii, pentru dovedirea ziselor mele; îmi lipsește însă spațiul, de aceea voi aduce numai un singur exemplu, și acesta e însuși articolul dlui Philippide, care arată atât de bine adevărul ziselor mele.

În adevăr, Convorbirile literare, după cum se știe, sunt organul Junimii. După douăzeci și cinci de ani de existență a acestei reviste, Junimea scoate un număr festiv și în acest număr de serbare este și un articol pentru apărarea idealurilor ei, scris de dl Philippide. Ei bine, în tot articolul, dl Philippide arată că nici nu pricepe măcar cuvântul idealuri, îl zeflemisește, râde și petrece pe socoteala lui, parcă cine știe ce comicărie ar fi.

„Idealuri — zice dl Philippide — plănuiesc și eu atâtea, când n-am nici o treabă, încât mă minunez cum, după teoria dlui Gherea, nu m-am ales până acum măcar un înger". Idealuri, de altmintrelea, după dl Philippide, are fiecare om, numai „unul și-l pune în bani, altul în glorie... mulți în vreo himeră de egalitate...", și afară de asta, ce trebuie idealuri, mai ales artistului? Iată, spre pildă, zice dl Philippide, „Goethe și Schiller, niște oameni ca toată lumea, din punct de vedere al idealelor (dacă nu poate ceva mai pe jos)..." Cum nu? O fi învățat și ei la liceul din Bârlad! Ce trebuie idealuri artistului? urmează d-sa. Iată, Pietro Aretino a fost un pungaș, un escros și ce lucruri de seamă a făcut în artă. [4] Și în felul acesta apără dl Philippide idealurile Junimii! Nu-i vorbă, Junimea nu poate să fie învinovățită pentru toate câte le spune dl Philippide, dar totuși e neîndoielnic că această absolută nepricepere a idealurilor sociale și petrecerea pe socoteala lor e caracteristică pentru un discipol al Junimii și e neîndoielnic că și aceasta are o parte bună de vină, dovadă, de altmintrelea, că acest articol monumental e tipărit în numărul festiv al Convorbirilor.

Am sfârșit cu partea a doua a articolului dlui Philippide, care trata despre Junimea; acuma trecem la partea-ntâi, care a fost menită în gândul autorului să trateze despre idealuri sociale și artist, sau mai bine despre netrebnicia

idealurilor pentru un artist ca atare.

Dl Philippide, după ce citează un pasaj din criticile mele despre idealurile Junimii, urmează așa: „Acest scriitor confundă idealurile înalte sociale, adică în limba d-sale socialiste, cu întreaga dezvoltare intelectuală a omului, ca și cum faptul că ar avea cine va idealuri înalte ar fi un talisman care ar face din el în mod necesar un mare artist, scriitor, dispensându-l de altă muncă și putere. Eu cred..." Ce crede dl Philippide vom vedea mai pe urmă, ceea ce cred eu însă e că în polemică se cere să expui vederile adversarului într-un mod corect, să nu-i atribui lucruri pe care nu le-a spus și mai ales contrarii celor zise de el. Aceasta cred că e o cerință de corectitudine elementară. Dl Philippide pare a nu o recunoaște deloc.

Așadar, eu confund idealurile sociale cu întreaga dezvoltare intelectuală, și, după mine, idealurile înalte ar fi un talisman, care face pe om scriitor mare fără altă muncă și putere! Oriunde a venit vorba despre idealuri și artist și mai ales chiar în articolul la care răspunde dl Philippide, am insistat asupra faptului că idealurile înalte nu sunt deloc un talisman. „Pentru opera artistică moralizatoare — zic eu în acel articol — se cer deci două condițiuni: înălțarea morală și ideală a artistului și puterea creatoare, geniul. Una singură dintr-însele nu ajunge. Să presupunem un om cu înalte idealuri, dar fără talent de pictură. Să zicem că presupusul pictor ar face un tablou cu subiect și scop foarte moralizator; firește că în ciuda moralității pseudopictorului tabloul va fi prost, picioarele vor fi unul mai lung și altul mai scurt, între părțile trupului nu va fi nici o proporție... în sfârșit, tabloul va fi o caricatură și numai putere de a moraliza nu va avea." Iată ce zic eu chiar în articolul la care răspunde dl Philippide. Cum se poate să nu fi înțeles dumnealui un pasaj atât de clar? Curios. Și ceea ce e mai curios, e că atribuindu-mi o absurditate, o idee absolut contrarie celei pe care am susținut-o, d-lui în tot articolul stăruiește să combată acea absurditate. Solidă polemică!

„Eu cred atât — urmează dl Philippide — că într-un anumit loc și timp, o operă de valoare este posibilă numai cu condiția ca cel care se încearcă să o producă, să se împărtășească mai întâi din cultura deja existentă, că adică un om care, fără ca să cunoască ceea ce se știe deja până acum în matematică, s-ar încerca așa deodată și de capul lui să studieze numerele, liniile și suprafețele, ar ajunge până la tabla lui Pitagora ori poate, dacă ar avea inteligența lui Pascal, până la câteva teoreme din geometria lui Euclid,

dar și-ar pierde vremea degeaba și, dacă ar vrea cumva să-și anunțe cu zgomot descoperirile, ar deveni ridicol; cultura o cred trebuitoare pentru progresul unei literaturi, și de la Horațiu încoace toată lumea tot așa a crezut-o."

Așa crede dl Philippide, iar noi credem că d-lui face aici o confuzie curioasă și regretabilă, adică mai mult curioasă decât regretabilă. Confuzia pe care o face d-lui e că amestecă o operă de artă cu o operă științifică. Această confuzie îi ascunde adevărul dinaintea ochilor. Dacă d-lui ar fi priceput și aprofundat diferența între o operă artistică și o operă științifică, atunci necesarmente d-sa ar trebui să fie de acord cu mine și atunci nici articolul n-ar fi văzut lumina zilei, ceea ce în primul rând ar fi în avantajul d-sale. Și, fiindcă această confuzie și această diferență e așa de importantă, ne vom opri la ea mai mult.

Se înțelege că pentru o operă științifică de valoare, trebuie ca creatorul ei să cunoască tot ce s-a făcut până la el în aceeași ramură științifică și în caz contrariu pseudosavantul va face o operă ridicolă; dar nimănui de la Horațiu încoace, și sperăm că și până la el, nu i-a venit în gând să susțină că un poet de geniu va face o operă ridicolă, dacă nu va cunoaște tot ce s-a scris în literatură până la el. Se înțelege că e și o parte de adevăr aici. Și eu am susținut că o largă cultură literară va ridica și mai mult valoarea creațiunilor unui artist, dar, desigur, nici eu, nici nimeni pe lume n-a susținut că în caz contrariu opera unui artist va fi ridicolă. Robert Burns, cel mai mare poet scoțian și unul din cei mai mari poeți ai Engliterei, a fost un țăran muncitor de pământ și n-avea decât crâmpeie de cunoștințe literare. Cu toate acestea a produs lucrări geniale. Un țăran român care ar avea aptitudini geniale pentru matematică, dar lipsit absolut de orice cultură, cum este, ar putea să ajungă cu descoperirile lui până la tabla înmulțirii și, dacă ar anunța descoperirea, s-ar face ridicol; dar țăranul român care nici n-a auzit de existența vreunei literaturi, creează capete de operă cum sunt Miorița, Mihu Copilul, Meșterul Manole etc., care ar putea să figureze cu cinste în orice literatură europeană. De unde această deosebire așa de mare? Deosebirea provine din însăși deosebirea materialului cu care operează știința de o parte și arta de alta și din deosebirea modului cum lucrează asupra noastră știința și arta. Știința are a face cu cunoștințele omenești, cu producțiunile intelectului omenesc, hotărât progresânde, acumulabile, care pot să fie strânse și consemnate; arta (literatură, poezie) are a face cu sentimentele,

emoțiunile, pasiunile, dorințele, năzuințele omenești, foarte capricioase și variabile după timp și loc, după fiecare om, ele progresează foarte lent și sunt neacumulabile, neconsemnabile etc.

Un om care se ocupă de matematici va găsi în cutare sau cutare volum consemnate toate cunoștințele matematice de la Pitagora până în zilele noastre. În care volum vom găsi consemnată gelozia de la Homer până în zilele noastre? Și de aceea un om care vrea să facă o operă de valoare în matematică trebuie negreșit să cunoască întregul lanț al cunoștințelor acumulate, altmintrelea va face o operă ridicolă; iar artistul care va zugrăvi gelozia, poate să facă o operă de mare valoare necunoscând nici pe Othello. Tocmai această mare deosebire a făcut pe mulți să cadă în exagerația contrarie, nerecunoscând nici o influență culturii largi asupra creațiunii artistice, ceea ce e desigur iarăși o greșală.

Dl Philippide se vede că nici n-a auzit de existența unei întregi școli critice literare care numără partizani celebri ca Taine etc... și care susține că cultura științifică distruge arta și talentul artistic.

Modul cum lucrează asupra noastră savantul și artistul, o operă științifică și o operă de artă, e iarăși deosebit. Un savant lucrează asupra intelectului nostru, asupra priceperii noastre și are ca material cu care și prin care lucrează, obiecte, lucruri, fenomene ce au însemnătate pentru oameni într-un mod indirect; astfel sunt cantitățile pentru un matematician, corpurile cerești pentru un astronom, structura și clasificarea plantelor pentru un botanist (despre științele sociale nu vorbim în acest articol). Artistul însă lucrează asupra sentimentelor noastre. Materialul cu care lucrează el e însuși omul, sunt pasiunile, simpatiile, idealurile omenești, năzuințele omului spre bine, frumos, drept, adevăr. Acesta e doar materialul cu care lucrează artistul, scriitorul, poetul; cu acest material și prin el dânsul lucrează asupra oamenilor. Cum se poate dar ca materialul cu care și prin care lucrează el să fie indiferent pentru opera lui, să nu depindă de el însemnătatea operei artistului, trăinicia ei? Cum se poate ca ideile și idealurile sociale să fie indiferente pentru opera artistului? Pentru că ce sunt aceste idealuri sociale decât năzuințe ideale de mai bine în sensul social, năzuințe de iubire omenească, de simpatie, de domnia simțămintelor și instituțiilor frățești între oameni, de dreptate socială? Și toate acestea sunt însuși materialul poeziei.

În privința omului de știință se poate, în adevăr, cu oarecare rezervă,

admite aceea ce zice dl Philippide, că adică idealurile sociale, idealul savantului nu influențează asupra operei lui, care depinde de alte condițiuni. Zic „cu oarecare rezervă", pentru că și dl Philippide poate va admite că un savant ori un grup de savanți ce vor avea ca ideal progresarea științei în țara lor, spre mai marele bine al semenilor, vor avea șanse să facă mai mult în știință decât aceia care s-ar conduce numai de interesul bănesc. Și iarăși cred că va admite și dl Philippide că în vremurile când ocupațiile și descoperirile științifice puteau să atragă după ele tortura inchiziției și moartea, atunci desigur pentru ocupațiile științifice și pentru lățirea cunoștințelor științifice se cereau înalte idealuri sociale și cetățenești. Decât, și atunci idealurile savantului aveau o însemnătate indirectă. Pentru vremea noastră, admitem că idealurile savantului n-au a face cu operele lui științifice, că nu sunt necesare pentru acele opere și că o descoperire mare științifică ar produce același efect dacă ar fi făcută de un escroc ca Aretino ori de un om ideal ca Shelley.

În opera unui matematician se înțelege că nu voi căuta idealurile sociale ale savantului, pentru că ele nu pot fi exprimate în ea și deci ea nu ni le va sugera. În opera unui poet însă, și mai ales a unui mare poet, sunt exprimate simpatiile lui, idealurile lui, și această operă va tinde să ne sugereze aceleași simțăminte, aceleași idei și idealuri. Și dacă e așa, și așa este, atunci e evident că cu cât sentimentele exprimate în opera artistului sunt mai umane, mai nobile, cu cât ideile și idealurile exprimate în ea sunt mai largi, cu atâta opera artistică e mai trainică, mai adevărată, mai frumoasă, mai prețioasă. De la opera unui matematician voi cere să fie la înălțimea științifică a epocii, pentru a nu falsifica cunoștințele și inteligența oamenilor; de la opera unui mare poet cer să fie la înălțimea sentimentală și ideală a epocii spre a nu falsifica simțămintele și idealurile oamenilor. Aceasta, sper, e clar ca lumina zilei.

Se înțelege, nu voi căuta înălțimea ideală a artistului într-o descriere a unui peisaj, dar după cât știu, nici un mare poet dintr-aceia care fac mândria omenirii nu s-au ocupat numai cu peisajul, ci au vorbit și au fost preocupați de sentimentele, de destinele, de simpatiile, de idealurile omenești. Se înțelege iarăși că nu cad deloc în exagerație făcând din idealurile înalte un talisman. În contra acestei absurdități m-am ridicat de mai multe ori și noi am văzut deja ce bine m-a înțeles dl Philippide.

Și iarăși se înțelege că, spre pildă, puterea de a sugera imagini și

sentimente e cea dintâi condiție fără de care nici nu poate exista un artist scriitor. Și cu cât e mai mare această putere, cu atât e mai mare și artistul; decât, din doi artiști cu aceeași putere, cu permisiunea dlui Philipide, îmi permit a crede că e preferabil acela care are idealuri sociale mai înalte și cred că acesta din urmă va fi și un poet mai mare și opera lui va fi mai frumoasă, mai durabilă.

Între Aretino și Alfieri prefer pe cel din urmă, deși după puterea artistică Alfieri poate n-a fost mai mare decât Aretino; dar Alfieri prin operele lui artistice a chemat la deșteptare Italia din acea degradare pentru care a lucrat între alții și Aretino, Pulci, Lodovico Dolce etc. Și de aceea vorbind de Aretino, un critic mai pricepător va zice: „Păcat, dacă n-ar fi fost așa de degradat și desfrânat, ar fi putut produce o operă care ar fi rămas". Se înțelege că dl Philippide gândește cu totul altmintrelea. După d-lui, „de la idealul scriitorului atârnă numai direcția în care lucrează, un om adică patriot va produce scrieri patriotice, un om religios va scrie lucruri evlavioase și tot așa mai departe, dar cât de durabile, adică adevărate și înțelese și frumoase vor fi scrierile, aceasta atârnă de atâtea împrejurări independente de idealurile scriitorului (cultură, inteligență, bani, sănătate, gust de a scrie etc.)". Nu știu, zău, ce-i vor fi făcut dlui Philippide ideile și idealurile, că tare le persecută. Închipuiți-vă numai: însemnătatea, durabilitatea unei opere artistice poate să depindă de orice voiți — de cultură, bani, sănătate, gust, statură, dantură, numai de idealurile artistului, de idealurile încorporate în opera artistului, nu. Parcă idealurile sociale nu sunt și ele o parte a dezvoltării culturale, în sensul larg al cuvântului. Și parcă nu tot cu atâta drept pot să spun și eu, că de la gustul artistului va depinde forma scrierilor lui, dacă va scrie proză sau versuri, poeme sau drame etc... iar însemnătatea scrierii va depinde de altele ș.a.m.d. Cum vedem, greșeala consistă în eliminarea unui element al operei artistice, pentru a recunoaște însemnătatea operei numai în elementele care au mai rămas. Dl Philippide și alții de puterea analitică a d-sale elimină un element constitutiv al unei opere artistice și, văzând ori crezând că și după această eliminare opera urmează a fi însemnată, conchid că elementul eliminat n-are nimic de a face cu însemnătatea operei. E tot așa de logic ca și când cineva și-ar smulge o șuviță de păr și, văzând că n-a chelit, ar scoate concluzia că a fi chel sau nu, nu depinde de păr.

Desfacerea unui tot în elementele lui constitutive e o necesitate a

gândirii, a cunoașterii; în aceasta dar consistă analiza. Decât, nefiind dat tuturor capetelor să fie analitice, multe cudățenii s-au întâmplat în manifestările gândirii omenești, mai ales în filozofie și estetică. Așa, spre pildă, esteticienii metafizici, după ce descompun opera artistică în elementele ei, încep să elimine aceste elemente unul după altul și, după ce le-au eliminat pe toate, când n-a mai rămas nimic, acest nimic a fost botezat forma ideală transcendentală, veșnică etc... Și mai frumos e că pentru esteticienii metafizici tocmai acest nimic constituie esența artei. De aceeași ordine de idei și greșeli e și despărțirea formei de fond în opera de artă. Nepricepând unii, adică mulți, că forma și fondul în artă pot să fie despărțite numai în abstracție, că în realitate e imposibilă forma fără fond și fondul fără formă, le separă și caută în formă însemnătatea și înțelesul artei, iar fondul pentru ei e secundar, e accidental, esența e forma. Acestei concepții greșite se datorește formula artă pentru artă.

Alții, revoltați contra acestei concepții false și a formulei înguste, cad într-o exagerare contrarie și comit o greșeală identică. Despărțind forma de fond, ei, ca protest contra formulei artă pentru artă, care vede esența artei în formă, văd esența în fond. Fondul e esențial, forma e accidentală; oricum ar fi forma, fondul să fie însemnat. Și ca rezultat s-au apucat să dea rețete și teze cu care ar trebui să umple artistul producțiunile lui artistice. Și câtă gândire, câtă luptă a trebuit pentru ca să ajungem la acest mare, dar simplu și clar, adevăr, cum sunt de altmintrelea toate adevărurile mari, că forma și fondul nu pot să fie despărțite unul de altul decât în abstracție, că frumosul unei opere de artă consistă tocmai în armonia formei și fondului, că forma și fondul deopotrivă ajută și constituie chiar însemnătatea și frumosul unei opere.

Deci, cea mai mare, mai adevărată, mai însemnată operă artistică ce s-ar putea măcar imagina într-o anumită epocă, e aceea care va avea cea mai perfectă formă artistică posibilă în acea epocă și cel mai însemnat fond, adică cele mai înalte sentimente, idei, gândiri, idealuri la care s-ar fi putut ajunge în acea epocă. Ce simplu și ce clar adevăr! Și cât de puțini sunt acei care l-au pătruns și cât de mulți sunt aceia care vorbesc papagalicește despre armonia formei și fondului, care repetă chiar adevărurile de mai sus, dar care cad în cele mai absurde greșeli când e vorba de a aplica aceste adevăruri, și câți sunt acei care fac greșeli aproape tot așa de mari ca și cele făcute de dl Philippide.

Închipuiți-vă numai! Idealurile artistului, idealurile încorporate în opera artistică n-au nimic de-a face cu însemnătatea, frumusețea, durabilitatea operei!

Să luăm de pildă geniala poemă a lui Shelley: Laon and Cythna. În această poemă, într-o formă genială sunt încorporate imensa iubire a poetului și marea lui compătimire pentru tot ce suferă și plânge, iubirea nemăsurată de adevăr și libertate, ura contra nedreptății și apăsării, înaltele și neînfrânatele năzuințe spre dezrobire, spre dreptatea socială, spre frăția omenească. Acum scoateți din poemă acele idealuri ale artistului de iubire, de libertate, de dreptate socială, idealuri care, după dl Philippide, n-au nimic a face cu însemnătatea și durabilitatea operei artistice, și spuneți ce va rămânea. Va rămânea forma, versurile geniale... Dar această formă, aceste versuri sunt inspirate tocmai de idealurile artistului, aceste versuri exprimă acele idealuri, ele deci nu pot rămâne când dispare ceea ce ele exprimă. Atunci ce va rămânea? Poate ar putea să spuie dl Philippide.

Pentru a dovedi teza d-sale, că idealurile n-au nimic de-a face cu însemnătatea operei de artă, dl Philippide aleargă tocmai în literatura antică, la greci, crezând că măcar în vremurile atât de îndepărtate să-și găsească un argument pentru teza ce susține. Puteți să vă închipuiți ce i se va întâmpla sărmanei literaturi grecești, când o va caracteriza din punctul de vedere al idealurilor sociale și morale dl Philippide. Ascultați numai: „...Homer — zice d-sa — unde tot idealul stă în mâncare multă și în bătaie, apoi teatrul lui Eschil — Sofocle cu fatalitatea — ce mai ideal! — și teatrul lui Euripide cu deznădăjduirea și scepticismul..." De discutat idealurile în artă, bineînțeles, cu dl Philippide nu voi mai discuta, așa în treacăt numai îi voi aduce opinia unui cunoscător care a studiat literatura antică tocmai din acest punct de vedere, Lucien Arréat, în frumoasa sa carte: La morale dans le drame, l'épopée et le roman [5] , rezumă astfel studiul său asupra epopeii și dramei antice:

„Am arătat de la început în epopeea și drama primitivă expresiunea marilor scopuri sociale. Aceasta înseamnă, precum fără îndoială s-a observat, a studia sentimentele în obiectul lor, acțiunea omenească în rezultatele ei, și dacă pot zice astfel, datoria în înfățișarea ei exterioară. Sfințenia mormintelor, trăinicia familiei, puterea cetății, sunt scopurile pozitive de care încă se călăuzește pasiunea în tragedia antică!"

E curios cât de mici par toate văzute prin prisma dlui Philippide, la ce

proporții reduce d-sa tot ce atinge! Idealurile epopeii și tragediei grece sunt mâncarea, bătaia și scepticismul. Goethe și Schiller, după idealuri, sunt ca toți oamenii, dacă nu mai jos, socialismul e un fel de sectantism, socialiștii niște sectanți caraghioși ș.a.m.d.

Pe oamenii mari, ca și pe oamenii mai puțin însemnați, dar care ies din făgașul comun, trebuie să-i judecăm după măsura pe care ne-o dă genialul Hegel pentru oamenii istorici. „Oamenii istorici — zice Hegel — trebuiesc judecați după principiile generale care constituiesc esența intereselor și pasiunilor lor. Ei sunt oameni mari pentru că au săvârșit lucruri mari, și nu închipuit, ci în adevărat și necesar mari... Care dascăl de școală nu s-a încumetat de a dovedi, luând ca exemplu pe Alexandru Macedon și Juliu Cesar, că acești oameni au fost împinși de cutare sau cutare pasiuni și de aceea au fost imorali. De unde urmează imediat că

el n-are aceste pasiuni, și dovadă e că n-a supus Asia și n-a învins nici pe Darius, nici pe Porus, ci trăiește binișor și lasă pe alții să trăiască."

Noi n-avem nimic de zis, să trăiască cu toții și oamenii mari, și oamenii însemnați, și oamenii de talent, și dascălii de școli de care ne vorbește Hegel, îndeplinindu-și fiecare menirea pe pământ, după cum e dat fiecăruia, după organizația lui. Așa e și la alte specii animale, spre pildă la păsări. Sunt între păsări șoimi, vulturi, dar sunt și păsări domestice: găini, rațe, curci. Cele dintâi, sus de tot, deasupra piscurilor uriașe, se scaldă în aerul dimineții uitându-se în depărtările albastre, unde li se deschid orizonturi imense. Cele din urmă se plimbă prin curtea din dos uitându-se la uluci, fiecare împlinindu-și menirea după organizația ei. Atât numai, să nu se compare rața cu vulturul, să nu zică rața: „Vulturul? Dar ce e vulturul? Un nespălat! De când mă scald în copaie, n-a venit măcar o dată să se scufunde și el cu mine!" Și să nu zică iarăși găina: „Șoimii? Dar ce sunt ei? Păsări ca toate păsările, dacă nu cumva ceva mai pe jos. Și ei acolo sus se plimbă prin curte, scormonind cojile de cartofi pe care le aruncă slujnica din bucătărie!" Asta nu trebuie să facă, încolo să trăiască cu toții. Decât, îți faci și următorul raționament: găina numai atunci nu s-ar compara cu șoimul, când ar pricepe ce e șoimul; dar dacă ar pricepe, atunci n-ar mai fi găină! Grea dilemă!

De altmintrelea toate acestea nu sunt deloc în chestie. Vezi cât de molipsitoare sunt exemplele rele! Având a face cu digresiunile dlui Philippide, m-am molipsit și am ajuns și eu să le fac, și din polemica cu d-

sa am ajuns la păsările domestice.

Cititorul n-are decât să facă cu digresiunile mele ceea ce am făcut eu cu digresiunile dlui Philippide — să le elimine.

[1] De fapt: Personalitatea și morala în artă (n. ed.).

[2] Pentru a evita o neînțelegere regretabilă, rog pe cititorii mei să aibă în vedere, că dacă eu în de-a lungul acestui articol studiez influența socială a artei și a artistului, aceasta însă nu vrea să zică deloc că neg ori nu recunosc influența altor factori asupra dezvoltării sociale. E evident că sunt și alți factori. Spre pildă, factorul material economic are și mai mare influență asupra dezvoltării sociale decât factorul artistic și chiar decât cel intelectual în general, cum am arătat în altă parte (vezi Concepția materialistă a istoriei). Aci însă, în acest articol, am specialmente în vedere factorul artistic și intelectual, iar dintre artiști specialmente pe poeți și scriitorii mari.

[3] Dacă pomenesc aici despre acea petiție, o fac cu mare neplăcere. Acest fapt a fost de atâtea ori exploatat cu scopuri foarte puțin curate contra junimiștilor. Dar o pomenesc fiindcă singur acest fapt zugrăvește admirabil enorma diferență dintre fondul, spiritul, idealul social al curentului literaro-intelectual al Junimii și al celorlalte curente.

[4] Ar fi păcat să se piardă acest pasaj monumental asupra lui Aretino. Îl reproducem întreg pentru posteritate, pentru ca să se vadă cum a știut dl Philippide, dascăl de românește, să scrie și să apere Junimea. Iată-l:

„Pietro Aretino, părintele meseriei pe care francezii o numesc chantage, cu toată imoralitatea lui, a produs singurele comedii de valoare în secolul al XVI-lea, secolul de aur al literaturii italienești, a introdus cel dintâi, în excelentele sale observații asupra scriitorilor contemporani, metafore din lumea

culorilor, a vorbit cel dintâi de conturul, coloritul, relieful unei idei, unei scrieri, producând astfel limba criticii literare, de care se servesc chiar cei mai neprihăniți autori astăzi, fără să se gândească că vorbesc limba — cum să-i zic? — noi n-avem, românii, cuvânt potrivit pentru a exprima valoarea morală a lui Pietro Aretino! Și din acest punct de vedere a avut și Junimea un ideal".

Adică din care punct de vedere, d-le Philippide?

Munca creatoare și munca-exercițiu

I

Cunoscutul scriitor italian Guglielmo Ferrero, într-un studiu frumos asupra muncii intelectuale, ajunge la concluzia că munca intelectuală e penibilă și fiecare om stăruiește s-o înlăture. La această concluzie, care pare la întâia vedere foarte stranie, Ferrero ajunge prin faptul că face o deosebire adâncă între munca intelectuală ca exercițiu, mai mult automatic, și munca intelectuală adevărată, cum zice el. Fără ca să fim de-o părere în totul cu Ferrero, această clasificare a muncilor ne pare fericită, numai noi am da alte nume la aceleași noțiuni, le-am numi munca exercițiu și munca creatoare. Cea întâi, după Ferrero, nu numai că nu e penibilă, dar chiar e plăcută și trebuitoare organismului omenesc. „Fiecare organ care împlinește o funcție — zice cu drept cuvânt Ferrero — are nevoie de exerciții. Neactivitatea prelungită se face dureroasă și sfârșește prin a determina boala și chiar degenerarea organului." De aceea copiii lăsați în voia lor aleargă și se ostenesc, un om ce nu muncește se simte rău și se lecuiește prin plimbare și gimnastică: are nevoie organismul de exercițiu muscular. Creierul e și el un organ al organismului și centrurile cerebrale cer și ele să funcționeze, cer un exercițiu al cărui rezultat e munca intelectuală. Dovadă că această muncă e de nevoie e faptul plăcerii ce simțim prin citire, prin învățare și căpătare de cunoștințe, prin convorbire cu alți oameni. Se înțelege că dacă un organ ce trebuie să împlinească o funcție trebuie exercitat, el trebuie să fie exercitat în anumite margini după care începe osteneala și chiar degenerarea organului; se înțelege că trebuie înlăturat surmenajul fizic și intelectual — în acest caz munca în loc de plăcere va aduce durere și, în loc de reparația organismului, va aduce degenerarea lui, dar în marginile normalului e neîndoielnic că munca-exercițiue necesară organismului și plăcută. Cu totul altceva e cu munca creatoare (adevărata muncă, cum zice Ferrero). Aceasta din urmă nu e nici neapărat trebuitoare organismului, deși imens de necesară speciei, nici plăcută, și cea mai bună dovadă, am adăuga noi, e că marea majoritate a omenirii trăiește fără a simți nevoie de acest fel de muncă; iar acei care se îndeletnicesc cu deosebire cu dânsa -artiștii — se detrachează în câțiva ani.

Ferrero, prea grăbit a dovedi penibilitatea muncii intelectuale (creatoare), n-a băgat de seamă importanța clasificării muncilor în munca-exercițiu și creatoare. După părerea noastră, această clasificare și aflarea altor deosebiri între aceste munci, decât penibilitatea și plăcerea, e de cel mai mare interes și merită cele mai aprofundate studii.

Deosebirea acestor munci se arată la orice pas și credem că s-ar putea chiar crea două tipuri de omenire, după cum reprezintă primul sau al doilea fel de muncă. Munca creatoare e acea care creează raporturi noi de lucruri și idei, pe când muncă-exercițiu e aproape automatică. Munca creatoare trece ea însăși în munca-exercițiu. Cea mai genială invenție, odată făcută, ajunge patrimoniu comun și aproprierea ei nu cere mai deloc spirit inventiv ori creator. Creațiunile colosale ale unui Newton, Kant, Kopernik, create printr-o extraordinară încordare de spirit creator, acum se învață și sunt ușor și aproape într-un mod automatic apropiate și de spiritele mediocre. Tot ce e cunoscut avum trebuie odată să fie inventat, creat prin munca creatoare și câteodată printr-o încordare extremă a spiritului inventiv și creator. În acest sens întreaga sumă a cunoștințelor omenești, întreaga cultură omenească sunt produsul muncii creatoare și sunt conservate, răspândite, perpetuate prin munca-exercițiu. Munca creatoare se preface în muncă-exercițiu după cum o rază de lumină se preface în muncă mecanică. Munca creatoare e Hyperion, e adevăratul D-zeu care creează lumina din întuneric, munca-exercițiu e aceea care conservă această lumină și o răspândește între oameni și între generațiile succesive de oameni. Care din ele e mai importantă, ar fi de prisos de discutat: fără una și fără cealaltă n-ar putea să existe cultura omenească, și dacă munca creatoare e mult mai prețioasă, e prin faptul că e mult mai rară. De altmintrelea o diferențiere absolută a acestor două munci e cu putință numai în abstracție, în realitate însă nu poate să fie între oameni normal organizați un reprezentant pur al unei munci; fiecare le realizează pe amândouă și dacă am vorbit de două tipuri deosebite le-am înțeles numai după grad — unul reprezentând mai ales un fel de muncă, altul alta. Sunt exemple fericite și excepționale când în același om se întrupează într-un grad foarte înalt amândouă felurile de muncă — astfel e, spre pildă, un sociolog genial care descoperă calea pe care merge și trebuie să meargă societatea și care totodată ajunge cel mai aprig propagandist practic al ideilor create de el. De altfel, aceste feluri de muncă pot să treacă una în alta. Astfel, noi am văzut cum munca

creatoaretrece în munca-exercițiu, asemenea și aceasta din urmă, acumulată și concentrată, poate să se prefacă în cea dintăi; mai mult decât atâta: munca-exercițiu e chiar baza pe care se dezvoltă cea creatoare. E vădit că pentru a crea ceva nou trebuie, în cele mai multe cazuri, să se cunoască tot ce s-a produs mai înainte. Când Zola a zis că munca intensivă și neîntreruptă e prin ea însăși un talent, el a avut în vedere tocmai această trecere a munciiexercițiu în cea creatoare. Sunt unele ramuri și serii de activitate omenească unde se manifestă mai ales un fel de muncă, altele unde se manifestează celălalt fel. În producția economică, întrucât e vorba de executarea propriu-zisă, prevalează exclusiv muncaexercițiu fizic. În viața intelectuală a unei țări întru atâta întru cât e vorba de răspândirea cunoștințelor dobândite, predomnește munca-exercițiu intelectual, decât aice munca creatoare joacă un rol mai mare.

Este însă o ramură a vieții și activității omenești unde munca creatoare predomnește aproape exclusiv, aceasta e arta. Aceasta e atât de adevărat, încât uneori arta șimunca creatoare se confundă. În adevăr am zis că munca creatoare creează raporturi noi de lucruri și idei, dar aceeași definiție se dă de unii artei: arta e o activitate omenească care creează raporturi noi de lucruri și idei. Sunt mulți care socotesc că crearea științifică e tot artă, e tot creare artistică.

Pentru aceștia activitatea unui învățat, întrucât adună cunoștințele, e activitate științifică, însă întrucât inventează și creează în știință, învățatul e artist. Genialul Helmholz a arătat deosebirea între crearea științifică și artistică, dar și la el această deosebire se arată mai mult în metodă. De altmintrelea aceasta nu ne interesează acuma. Ceea ce ne interesează e faptul indiscutabil că în activitatea artistică munca creatoare predomnește aproape exclusiv. După cum în învățarea unei lecții pe de rost e cheltuită exclusiv munca intelectuală automatică munca-exercițiu, tot așa în artă, în opera adevărată artistică, se cheltuiește aproape numai munca creatoare. A ști a deosebi între o muncă și alta, într-o lucrare artistică, va să zică a pricepe arta. A pricepe că arta e produsul muncii creatoare, în deosebi de munca-exercițiu, e de cea mai mare importanță pentru analiza artei. Aicea în fuga condeiului am atras întreaga atenție a cititorilor noștri asupra acestui principiu, pentru că voim să-i dăm o aplicare practică, analizând din acest punct de vedere literatura noastră națională contemporană, ceea ce vom și face în articolul viitor.

II

Am arătat în articolul trecut, în câteva cuvinte, deosebirea între

Din nenorocire, e foarte rară această pricepere; cu deosebire acei care reprezintă mai ales munca-exercițiu pricep rău pe reprezentanții muncii creatoare. Și mai ales nu se pricepe că munca creatoare e istovitoare în cel mai mare grad, că ea cere o încordare distrugătoare a tuturor facultăților psihice. Această nepricepere e una din cauzele plângerilor artiștilor contra concetățenilor lor—și câtă dreptate au bieții artiști! Un om harnic care cheltuiește toată viața lui muncă-exercițiu, se uită de sus la leneșul de artist care în toată viața lui a scris un biet volum pentru facerea căruia, ca muncă de scris, ar fi de ajuns două zile.

Un ziarist, care după tocmeală dă în fiecare zi patru coloane de tipar, cu greu va înțelege cum un literat n-ar putea să facă într-o săptămână măcar o nuvelă sau un articol literar de aceeași mărime. Câți oare înțeleg cu adevărat că, pentru facerea unui volum de poezii, lui Eminescu i-a trebuit și un mare talent, dar și o încordare mistuitoare a facultăților psihice, încordare care a contribuit desigur la tragicul lui sfârșit? Și câți dintre acei care se prefac că o înțeleg, nu o fac decât de modă, de rușine; în realitate însă se uită cu dispreț la volumul subțire, pentru copierea căruia ar ajunge cu prisos o zi. Tot acestei nepriceperi, în parte, i se datorește potopul de versuri proaste și de proză și mai proastă care se revarsă asupra țării noastre. Acei care se interesează de dezvoltarea literaturii noastre sunt îngrijați cu drept cuvânt de acest potop de maculatură literară care îneacă producțiunile de oarecare talent și îngreuiază foarte mult ivirea unui talent adevărat. Cauzele acestei crize literare sunt desigur multiple; între cele individuale, pentru că sunt și cauze sociale, ocupă un loc important și această neputință de a face deosebire între muncaexercițiu și cea creatoare. Modul în care se produc tinerii noștri consumatori de cerneală e cam următorul. Un tânăr citește poeziile lui Eminescu, e impresionat de ele și, se înțelege, în acest tânăr se naște o dorință de a imita pe Eminescu. Pentru aceasta tânărul nostru începe să recitească, să aprofundeze, să studieze o poezie după alta și se oprește, spre pildă, la una cum e Sara pe deal. Sara pe

deal buciumul sună cu jale, Turmele-l urc, stele le scapără-n cale, Apele plâng clar izvorând în fântâne; Sub un salcâm, dragă, m-aștepți tu pe mine.

Redusă în proză, această strofă înseamnă că iubita așteaptă pe poet sub un salcâm, pe deal, pe care sună buciumul și urcă turmele. Ce poate fi mai simplu? Și pentru aceasta a devenit Eminescu celebru. Pentru ce? Doar că a spus-o în versuri. Atunci încearcă și tânărul nostru să versifice pe teme tot așa de simple ca a lui Eminescu. După un exercițiu oarecare, după ce tânărul nostru s-a inițiat în arta versificării și a pătruns întrucâtva modul lui Eminescu de a versifica, el se așterne pe lucru și, pe teme similare ca ale lui Eminescu, scrie una sau mai multe poezii. Comparându-le pe urmă cu poeziile scrise de Eminescu, vede că se aseamănă aidoma. Și versurile lui au ritm, rime, imagini asemănătoare; nu lipsește nici dealul, nici salcâmul, buciumul, stelele, luna etc... Anch'io sono poeta! [1] exclamă tânărul nostru și trimite poezia la vreo revistă literară care se grăbește să i-o publice. Dar dacă directorul revistei n-a azvârlit poezia în coșul redacției, publicul cititor o azvârle în coșul uitării veșnice și tânărul nostru cvasi-poet se plânge de nerecunoștința și ignoranța contemporanilor săi. Ceea ce n-a priceput, între altele, tânărul nostru cvasi-poet sunt următoarele: Eminescu avea un anumit simțământ, o anumită stare sufletească de exprimat. Ca poet, pentru exprimarea acestei stări sufletești, Eminescu a ales forma poeziei lirice, cu toate câte o caracterizează: ritmul, rima, imaginile etc. Sunt însă multe feluri de ritmuri, și mai multe rime, foarte multe imagini și nenumărate sunt combinațiile lor. Dar din acest haos al nenumăratelor combinațiuni de cuvinte, imagini, ritmuri, rime, speciala stare sufletească a lui Eminescu putea să fie exprimată numai într-un fel special, și Eminescu, din întunericul acestor nenumărate combinațiuni de cuvinte, imagini, ritmuri, rime a desprins la lumină, prin devinație poetică și prin muncă creatoare, tocmai combinația cea adevărată, cea necesară, aceea care i-a trebuit.

Tânărul însă în chestie, sau nici n-a avut vreo stare sufletească de exprimat și s-a exercitat numai în facerea versurilor, sau a simțit în adevăr adânc, dar, nefiind poet, neavând devinație artistică, n-a ghicit adevărata combinație de cuvinte, imagini, ritm, n-a găsit adevărata și necesara strofă, ci, prin munca-exercițiu, a produs o strofăneadevărată și numai prin formă asemănătoare cu aceea a lui Eminescu. Ceea ce poate să pară încă straniu e că tânărul nostru nepoet rămâne sincer convins că poezia lui exprimă în adevăr starea lui sufletească și s-ar părea că el însuși poate să fie aici cel

mai bun judecător. Asemenea poate să pară straniu că tânărul nostru, în calitate de scriitor, greșește așa de mult asupra propriei lui producțiuni, iar în calitate de cititor simte îndată falsitatea producțiunii altuia. Aceste fapte stranii se explică în mare parte prin legătura psihică care se stabilește între scriitor și producția lui, o legătură care poate să înșele și pe scriitorii de talent. Mai pe larg am explicat-o în articolul meu Genii necunoscute, publicat în Evenimentul literar.

Tot ce am spus aici despre producțiile cvasi-poetice se potrivește și mai bine pentru cele făcute în proză.

Din punctul de vedere al muncii creatoare, proza literară e o producție mai grea și mai superioară. Tocmai de aceea începuturile literare ale unui popor, în stadiul său de copilărie, se fac în versuri, și nu în proză. Bineînțeles că vorbim aici de proză, ca producție a muncii creatoare; dacă însă e vorba de producțiile literare ale muncii-exercițiu, apoi acestea sunt mult mai ușoare încă în proză decât în versuri. Pentru a scrie în versuri tot se cere o muncă oarecare pentru facerea versurilor, se cere obișnuință; pe când în proză, cu sau fără știință, vorbim cu toții. Și de aceea, ce potop de nuvele, nuvelete, piese etc!... Dacă ar fi și calitatea tot așa de mare ca și cantitatea — ce popor de artiști am fi noi! Din nefericire însă, enorma, imensa parte a prozei literare scrise e producția celei mai plate munci-exercițiu. De câte ori nașterea unei nuvele se datorește faptului că tânărul cvasi-autor are o temă pentru nuvelă. De câte ori am auzit eu însumi zicându-mi-se: „Am o temă admirabilă, să vezi ce nuvelă voi face". Vedeți bine, omul are ce e mai important; de acuma lucrarea de artă va veni ea. La această naivitate adorabilă, răspundeam și eu: „Am și eu o pensulă și culori admirabile; să vezi ce tablou ŕ la Tizian voi face!

— Dar d-ta nu ești pictor.

— Dar nici d-ta nu ești nuvelist." Producțiile literare în proză se fac la noi cam în același fel ca și cele în versuri.

Un tânăr citește nuvelele lui Turgheniev sau Garșin, Maupassant sau Daudet, Strindberg sau Kjelland. Din punctul de vedere al muncii-exercițiu aceste nuvele nu prezintă, bineînțeles, nici o greutate. Dacă e așa, își zice tânărul, fac și eu nuvele. „Zis și făcut." Tânărul găsește o temă (lucru principal) sau o împrumută de la un cunoscut și se așterne pe lucru. În curând nuvela e gata și, comparând-o cu nuvelele maiștrilor străini, tânărul găsește că prin nimica nu e inferioară. Și la el e o temă, și la Turgheniev; și

la el e o intrigă, începutul și sfârșitul unei acțiuni, povestirea, dialogul, replica, descripții, tot, tot ca la Turgheniev.

Nuvela e tipărită și publicul nerecunoscător trece indiferent, iar cei care pricep în de-ale artei dau din umeri. Cum voiți ca autorul nostru să nu se plângă și să nu dea vina pe antipatriotismul publicului nostru cititor, care preferă tot lucru străin, scrieri străine, după cum preferă produsele străine, brânzeturi și săpunuri străine. A scoate din rătăcirea lor pe tinerii noștri cvasiautori, a le arăta imensa greutate a creării artistice, ar fi foarte greu de făcut chiar într-un op special, dar încă într-un articol literar de gazetă. Cu toate acestea voi încerca chiar aicea să ridic perdeaua care ascunde imensa greutate a creării artistice.

Pentru aceasta să ne închipuim o scenă de iubire între doi îndrăgostiți și anume în momentul când fata amorezată dă un răspuns, o replică iubitului ei. Această replică, acest răspuns este el oare ceva accidental, care ar putea foarte bine să fie făcut și altmintrelea? Evident că nu. Toți acei care au auzit măcar de determinism, știu că toate acțiunile noastre sunt determinate, știu că fiecare act al vieții noastre e determinat prin nenumărați factori interni-psihici și prin nenumărate condițiuni externe; și odată ce toate aceste condițiuni sunt dintr-un fel, acțiunea trebuie să se producă negreșit într-un fel corespunzător. Dacă deci fata va răspunde iubitului ei următoarele: „Nu, iubite, dacă ni se trimite această încercare, trebuie s-o suferim, a te revolta ar fi în zadar și ar zdrobi și viața mea și a ta și a acelora care ne iubesc", apoi acest răspuns în întregul lui, până la alegerea și aranjarea cuvintelor, e necesar și nu poate să fie cu o iotă altmintrelea în condițiunile în care e făcut; răspunsul e condiționat prin întregul complex de condițiuni în care se petrece iubirea acestor doi tineri, e condiționat prin educația ei și a lui, prin temperamentul lui ș.a.m.d.

Dacă acest răspuns s-ar schimba, nu în fond sau în intonație, dar măcar în forma și aranjarea cuvintelor, aceasta ar însemna că condițiunile externe sau interne, fiziologice sau psihice s-au schimbat. Arta însă creează și ea viața și e supusă acelorași legi; când deci într-o nuvelă este o scenă de iubire, apoi un răspuns, o replică a amorezatei nu poate fi așa sau altmintrelea, nu pot fi o mie de replici, ci în condițiunile în care se petrece acțiunea nuvelei și având în vedere caracterul bine hotărât și distinct al persoanelor care vorbesc, al amorezaților, replica nu poate fi decât una, acea adevărată, acea ideală din punct de vedere artistic. Dar din o mulțime

de răspunsuri care s-ar putea imagina, a găsi cel necesar, cel adevărat, cel ideal, ori măcar care se apropie de ideal, aceasta nu se poate prin raționament, nici prin muncăexercițiu, oricât ai cheltui-o; aceasta se poate numai prin devinare artistică, numai prin muncă creatoare. Și aici avem numai una din multele greutăți pe care trebuie să le învingă artistul. De toate aceste însă habar n-are scriitorul neartist. La el replicile sunt date cam așa cum ar trebui să fie date, judecând după logica obișnuită; și de toate celelalte cerințe artistice el se achită în același fel, și să te mai plângi că publicul cititor preferă nuvelele lui Maupassant!

Se naște însă întrebarea: dacă fiecare ar fi atât de aspru față de propriile sale opere, atunci cum s-ar satisface cererea de hrană intelectuală care, oricum, există în publicul român? Se înțelege că a da rețete scriitorilor cum să producă opere de talent e lucru cu neputință. Este totuși un mijloc foarte simplu care ar permite unor oameni cu un mediocru talent și cu puțină muncă creatoare să dea cititorilor opere nu numai de talent, ci chiar geniale. Acest mijloc este: să traducă.

Volumul III

Asupra mișcării literare și științifice

Seceta literară și științifică, sărăcia mișcării noastre literare contemporane e în afară de orice îndoială și, desigur, puțini se vor găsi care să nege acest fapt pe cât de trist, pe atât de adevărat.

Nu-i vorbă, în privința mișcării științifice propriu-zise se vor găsi unii care nu ne vor da dreptate.

Numărul școlilor și al școlarilor crește necontenit, universitățile noastre se îmbunătățesc foarte mult, o mulțime de tineri ne vin din străinătate înarmați cu toată știința europeană; n-ar fi deci nedrept de a vorbi de lipsa unei mișcări științifice la noi?

Neîndoielnic că cei ce vor vorbi așa vor avea o mare doză de dreptate. Că instrucția se întinde la noi — cam încet, nu e vorbă, dar totuși se întinde — nu mai încape discuție; că universitățile noastre se îmbunătățesc foarte mult, e poate mai puțin sigur, admitem însă și asta; dar de aci și până la o mișcare științifică în adevăratul înțeles al cuvântului mai e un pas, și un pas foarte important. Pentru că aceea ce deosebește mai ales o mișcare științifică într-o societate e entuziasmul, e iubirea dezinteresată pentru știință, atât din partea celor care o predau, cât și din partea celor care o învață.

Când tinerimea cultă venea entuziasmată din toate colțurile Germaniei pentru a asculta pe marii ei dascăli Fichte ori Hegel, era desigur o frumoasă mișcare științifică. Dorul de lumină și de adevăr însufleția această tinerime; dorul de a răspândi lumina și adevărul însufleția pe marii ei învățați.

Când bătrânul dascăl Gheorghe Lazăr dădea învățătură într-o casă veche prin crăpăturile căreia șuiera vântul de iarnă, ghemuiți de frig și el, și cei ce-l ascultau, dar pătrunși cu toții de același dor de adevăr și de lumină pentru ei și pentru neamul lor, era un început de mișcare culturală. Acest început era sărac, foarte sărac, dar era începutul unei adevărate mișcări literare și științifice care a dat roade frumoase.

Azi însă, în cele mai multe cazuri, un profesor își dă ceasul lui regulamentar de muncă numai pentru că e plătit — și aceasta când nu poate

să se eschiveze. Cei ce învață, învață iarăși pentru că n-au încotro: trebuie să-și facă o carieră, să ia o fată cu zestre și pentru asta trebuie diplomă.

Odată diploma luată, diplomatul azvârle cărțile în foc, uită ceea ce a învățat, afară doar de ceea ce îi cere meseria.

Azi, când dascălul dă învățătură numai pentru leafă, când elevii nu învață decât pentru ca să ajungă să ia leafă, iar publicul nu învață deloc, e greu de vorbit de o mișcare științifică în adevăratul înțeles al cuvântului, oricât s-ar fi întins învățătura ca meserie. Științei noastre de azi îi lipsește o dezinteresată iubire de știință, năzuințe înalte și entuziasm științific pentru a deveni o adevărată mișcare științifică.

Dar dacă despre sărăcia mișcării noastre științifice mai poate fi îndoială, în privința secetei literare suntem cu toții de acord.

Scriitori de valoare avem puțini, și acei puțini scriu așa de rar, iar aceste scrieri rare sunt primite de public cu atâta indiferență! Și astfel, amândoi factorii unei mișcări literare și științifice ne lipsesc deopotrivă: literații și producțiunile literare de o parte și un public către care s-ar adresa aceste producțiuni de altă parte.

Care și unde e pricina acestui fenomen întristător? Cauza sărăciei noastre literare, zic unii, e că scriitorii noștri mai de valoare nu scriu. Cu alte cuvinte, cauza sărăciei noastre literare e lipsa literaturii, ori — parafrazând o spirituală expresie a lui Caragiale — o națiune fără literatură va să zică că nu o are!

Alții, mai pricepuți și cu mai multă dreptate, găsesc cauza acestei stagnații în indiferența publicului. De câte ori am auzit pe puținii noștri scriitori de talent zicând: „Să scrii, să lucrezi, să-ți istovești toate forțele sufletești? Dar pentru cine? Dar pentru ce?"

...dacă, după nopți de trudă,
Migălind vorbă cu vorbă c-o-ndărătnicie crudă,
Ai ajuns să-ți legi în stihuri vro durere sau vrun vis,
Nu-ți întemeia o lume de iluzii pe ce-ai scris...

„Fiecare e ocupat cu trebile lui, cu interesele de toate zilele, astfel că pentru interesele intelectuale și estetice nu-i rămâne nici vreme, nici bunăvoință și nici pricepere. O carte care iese de sub tipar, o piesă ce se reprezintă la teatru, face să se vorbească de ea două-trei zile și asta încă e mult și numai dacă reporterii de gazete, transformați în critici artistici, vor binevoi să spuie câteva vorbe în gazetele respective.

Îndemnul moral lipsește dar. Dar îndemnul material? Nici atâta. Opera de valoare, tipărită într-un număr ridicol de exemplare, se vinde în cinci ani... dacă nu rămâne nevândută pentru vecie. Pentru cine dar să scrii și pentru ce!"

Astfel zic scriitorii noștri de talent și desigur că în vorbele lor e o bună parte de dreptate.

Un lucru numai: aceste căinări nu răspund la întrebarea noastră, nu ne dau cauza adevărată a secetei literare și intelectuale.

Indiferența publicului? Dar de ce publicul e azi așa de indiferent pentru producțiunile artistice, când cu treizeci ori patruzeci de ani înainte arăta un interes așa de mare pentru Alecsandri și alții? Cu explicațiile date însemnează a te învârti într-un cerc vicios: publicul nu citește pentru că nu se produce și nu se produce pentru că nu se citește.

O mișcare literară ori științifică cuprinde deopotrivă pe amândoi factorii ori — în termeni economici — cuprinde deopotrivă și pe producătorii literari, și pe consumatori. O societate produce și scriitori, și cititori care influențează unii asupra altora și, împreună, formează ceea ce numim mișcare literară ori mișcare științifică.

Că o mișcare literară fără literați e un nonsens, pricepe oricine; dar că o mișcare literară fără cititori e iarăși o imposibilitate, pentru unii nu-i tot așa de clar. Cauza acestei nepriceperi e că în toate istoriile literare se analizează numai scriitorii fiecărei epoci, nu însă și publicul cititor, parcă acesta din urmă nici n-ar exista. Adevărul e însă că publicul e tot așa de important ca și scriitorii.

În acest dublu sens înțelegem mișcarea literară și științifică și în acest sens vom căuta pricina sărăciei în mișcarea noastră literară și intelectuală de azi.

Mișcarea literară fiind un fenomen social, în viața socială deci trebuie să căutăm condițiunile existenței ei, precum și cauzele înfloririi ori decadenței literare.

Să aruncăm, deci, o scurtă privire asupra vieții noastre sociale de acum patruzeci ori cincizeci de ani.

După 1848, noi am intrat definitiv în curentul vieții europene. O întreagă întocmire socială bazată pe iobăgie, asemănătoare cu feudalismul european, a căzut și a fost înlocuită cu o altă întocmire, numită în mod obișnuit întocmirea burgheză, democrată; formele politico-sociale feudale iobăgiste

au fost înlocuite prin formele moderne occidentale. Această transformare socială, săvârșită de aceia pe care de obicei îi numim „generația de la '48", e asemănătoare în multe privințe cu transformarea operată și în Franța la 1789-1793 de burghezimea revoluționară de atunci. Zicem „asemănătoare în multe privințe" și nu de tot, pentru că sunt și deosebiri însemnate, provocate de diferența între felul dezvoltării istorice a țării noastre și a Occidentului european.

Asupra unora din aceste esențiale deosebiri vom insista chiar aici, cât va fi nevoie pentru țelul acestui articol.

Dar nu numai prefacerea noastră socială era în unele privințe deosebită de cea europeană, ci și lupta generației de la 1848 era în multe privințe deosebită de lupta revoluționarilor burghezi din Occidentul Europei. În unele privințe, această luptă era mult mai ușoară, în altele mai grea. Esențială deosebire e și următoarea: pe când burghezimea revoluționară europeană se lupta pentru doborârea unei întocmiri sociale și înlocuirea ei prin alta, la noi generația de la '48 ducea, afară de aceasta, și o luptă pentru redeșteptarea și liberarea națională.

Așadar, generația de la '48 a avut două scopuri de cea mai mare însemnătate: transformarea unei întregi întocmiri sociale și redeșteptarea națională. Fiecare din aceste scopuri în parte e în stare să provoace o puternică mișcare intelectuală. Ce să mai zicem când ele amândouă devin idealul, scopul generației de la 1848! Mai ales deșteptarea națională a fost totdeauna un puternic factor al unei mișcări literare — fapt care de altmintrelea e ușor de explicat. Mai întâi, e însuflețirea dacă nu a națiunii întregi, apoi a elementelor celor mai culte și simțitoare, e un entuziasm, e o ridicare a diapazonului emoțional al unei însemnate părți din națiune, care devine un teren foarte favorabil pentru crearea artistică. O mulțime de oameni sunt însuflețiți de același ideal, au aceeași mare dorință, forțele lor sufletești lucrează în aceeași direcție și de aceea e la ei o cerință sufletească de a comunica unul cu altul, de a-și spune dorințele, de a-și manifesta simțirile, emoțiunile, speranțele.

E evident însă că cel mai prielnic mod de manifestare și comunicare emoțională între oameni e cuvântul sfânt și inspirat al poeziei.

Afară de aceasta, literatura are de multe ori o mare importanță utilitară, politică. De multe ori un popor ce se redeșteaptă trebuie să arate că există și că are dreptul la existență, și una din cele mai bune dovezi e și literatura

lui și mai ales literatura populară. Și de aceea iarăși în timpul redeșteptării naționale există o tendință de a se întoarce către izvoarele vii și sănătoase ale poeziei populare. Așa a fost la alții: în Polonia, în Germania, în Danemarca, în Serbia, în Boemia, așa a fost și la noi.

Ca să vedem ce puternic curent literar s-a creat în această epocă istorică numită epocă de la 1848, n-avem decât să pomenim pe aceia care au scris atunci, pe poeții epocii. Heliade Rădulescu e poet, Gr. Alexandrescu poet, Alecsandri poet, Bolliac poet, Rosetti, Negri, toți capii mișcării revoluționare democrato-burgheze și naționale sunt poeți. Aceia care nu făceau versuri, Ion Ghica, Kogălniceanu, Bălcescu și alții, creează proza română. Alecsandri descoperă creațiunea marelui nostru poet anonim, țărănimea. E un elan, e un entuziasm, e o speranță în viitor, chiar în acele creațiuni care deplângeau prezentul.

După spiritul ei, această literatură cu drept cuvânt poate fi numită literatura ideologilor burghezi de la 1848.

Pentru fruntașii mișcării de la 1848, literatura nu era nici o glumă, nici o petrecere: era un instrument de luptă, era o armă puternică de deșteptare, o armă politică și morală totdeodată. Și această literatură se adresa unui public cititor care gândea ca și scriitorii lui, care avea aceleași năzuințe, același dor. Cuvintele calde ale poeților găseau răsunet în inima caldă a publicului, era o armonie completă între acești doi factori necesari pentru producerea unei mișcări literare, și iată pentru ce epoca de la 1848 ne-a dat o mișcare literară în adevăratul sens al cuvântului, o mișcare puternică și rodnică.

Această mișcare îndeplinește toate condițiunile ce se cer unei adevărate mișcări literare; ea a izvorât din nevoile vieții sociale de atunci și, la rândul ei, a influențat această viață; ea a avut amândoi factorii necesari, și în armonie între ei, — publicul cititor și literații.

E adevărat că cercul la care se adresa literatura aceea era foarte restrâns și aceasta scade, bineînțeles, din însemnătatea ei, dar însemnătatea numerică a publicului cititor, dacă e un factor important, nu e însă un factor unic și exclusiv. Erau așa de puțini cetățenii liberi ai Atenei, și Atena a fost doar patria celei mai mari înfloriri și mișcări artistice pe care a văzut-o vreodată omenirea!

Așadar, mișcarea literară și intelectuală a generațiunii de la 1848 a fost o mișcare adevărată în toată puterea cuvântului. Dar ea n-a putut să trăiască

mult mai multă vreme decât au dăinuit cauzele sociale care i-au dat naștere, care i-au dat puterea și vlaga.

Generația de la 1848 a avut fericirea, așa de rară în istoria omenirii, de a-și vedea visul realizat și încă realizat mai în totalitatea lui.

Întocmirea socială veche e răsturnată, înlocuită cu alta, iar după unirea principatelor, România ajunge o națiune de sine stătătoare.

Odată introdusă întocmirea democrată burgheză, trebuia să se arate deosebirea dintre noi și Occidentul Europei, deosebire despre care am pomenit mai sus și pe care am arătat-o în articolul meu despre Caragiale. În Europa occidentală transformarea burgheză a societății a fost făcută de însăși burghezimea bogată, puternică, cultă, care după o luptă de mai bine de trei veacuri a învins feudalismul și și-a croit o întocmire socială proprie intereselor ei, mișcării ei triumfătoare. La noi însă, doborârea iobăgiei, a feudalismului nostru național, n-a fost făcută atâta de burghezime, care era puțin numeroasă, săracă, incultă. La noi, întocmirea nouă a fost introdusă de o seamă de tineri cu o cultură europeană, în parte fii de boieri. Aceștia, bazați pe mica burghezime, pe meseriași, dar mai ales ajutați de un fapt absolut hotărâtor și anume că întocmirea burgheză era pe atunci triumfătoare în statele puternice și civilizate, au introdus aceeași întocmire și la noi.

Așadar, am căpătat instituțiile burgheze, fără să avem o burghezime puternică; instituțiile burgheze însă fără burghezime stăteau fără bază, atârnau, cum am zice, în aer.

Pentru ca instituțiile să capete o bază solidă, trebuia creată o burghezime puternică, cerință ușurată foarte mult prin instituțiile noi introduse. Astfel, crearea unei burghezimi devenea o necesitate istorică, era inevitabilă. Puterea burghezimii însă, după cum se știe, consistă în primul rând în avere, și de aceea lozinca era dată de însuși momentul istoric: „enrichissez-vous!" [1]

Se înțelege, tânăra noastră burghezime nu s-a lăsat mult să fie poftită ca să înceapă alergarea după îmbogățire.

Cum s-a făcut și se face îmbogățirea asta, nu ne privește. Aici avem a face cu fenomenele politico-sociale, numai atâta întru cât ne sunt necesare pentru explicarea mișcării noastre intelectuale și literare.

Dacă pentru a da un conținut real noii întocmiri sociale se cerea de o parte o burghezime puternică, de altă parte se cereau și o mulțime de

instituții politice, juridice, financiare, precum și oamenii care să conducă aceste instituții. Se cer prefecți, subprefecți, judecători, avocați, directori, subdirectori, deputați, senatori etc., etc. [2]

Deci, dacă burghezimea s-a pus pe făcut avere, cei mai culți din păturile sociale suprapuse, chiar sub conducerea oamenilor care aparțineau și aparțin generației de la 1848, au început să organizeze statul modern — și astfel s-a creat o ocupație care a luat proporții mari în țară la noi: politica și o ocupație ale cărei proporții sunt curat îngrijorătoare: politicianismul.

De altfel, aceste două îndeletniciri, politica și politicianismul pe de o parte și îmbogățirea pe de alta, se împăcau perfect, treceau una într-alta, se confundau împreună. Bineînțeles însă, crearea unei burghezimi puternice și a unor instituțiuni corespunzătoare nu se săvârșește nici într-un an, nici în doi; e un proces care durează mult și care absoarbe toată activitatea claselor suprapuse.

Dar ce s-a făcut în timpul desfășurării acestui proces cu mișcarea noastră literară începută sub niște auspicii așa de frumoase? Această mișcare decădea, decădea mereu. Și cauza acestei decăderi e lesne de găsit.

Literatura pe care am numit-o a ideologilor burghezi și-a avut obârșia în năzuințele naționale și în năzuința de a crea o societate burgheză, năzuințe care și una și alta s-au realizat. Ce avea dar de căutat copilul acesta frumos, ideolog, în proza de multe ori foarte puțin curată a vieții noi practice?

Și afară de aceasta, clasele care ar fi putut da viață și consistență mișcării literare erau ocupate cu alte afaceri, dacă nu mai serioase, apoi desigur mai mănoase. De altmintrelea, aceea ce a distrus această mișcare literară nu-i atâta absorbirea prin ocupații, cât felul ocupației. Sunt puține ocupații și preocupații omenești care să se-mpace așa de puțin cu poezia, cu literatura, cu arta în general, ca ocupația și preocupația de a face bani, ca alergarea după îmbogățire. Munca fizică, munca câmpului spre pildă -dacă nu e excesivă, dacă nu e făcută în condițiuni distrugătoare

— poate să se împace cu crearea poetică și să producă o admirabilă poezie, cum a produs-o și țărănimea noastră. Lupta, războiul, care părea a fi o-ndeletnicire așa de puțin priincioasă pentru dezvoltarea poeziei, a produs însă o întreagă și imensă literatură, numită epopee — pe când negoțul și îmbogățirea i-au fost fatale. Cine a auzit vreodată de epopeea cotului de măsurat, de poema tejghelei, a contuarului? Cel mult doar de epopeea contractelor agricole!

Înavuțirea burgheză poate dezvolta alte facultăți omenești: prevedere, inteligență, energie; pentru poezie însă ea e moartea. Pentru un negustor, pentru un arendaș îmbogățit — un poet, un artist e un trândav, un parazit, iar literatura o distracție stricătoare de moravuri. Pentru un burghez îmbogățit, dar mai cult, literatura e o distracție, când n-ai ceva mai bun de făcut.

Într-o asemenea atmosferă, o mișcare literară nu poate exista. Se înțelege, mișcarea literară a ideologilor de la 1848 nu s-a stins deodată: mișcările intelectuale nici nu se încep, nici nu se sfârșesc într-un singur moment.

S-a urmat a se scrie pe de o parte în puterea inerției, iar pe de alta în puterea convingerii idealiste, ce, între altele, a însuflețit generația de la 1848, că transformarea socială și renașterea națională trebuie să fie începutul unei dezvoltări bogate în toate privințile: politice, economice, artistice.

Câte puțin, cântăreții au băgat de seamă că nu-i ascultă nimeni și au început să amuțească. Singur Alecsandri a urmat a crea când nu-l mai ascultau, dar a sfârșit prin a-și strămuta muza la romani spre a cânta pe Horațiu și pe Ovidiu. Într-un mod indirect, conștient ori inconștient, Alecsandri a recunoscut că epoca aceasta nu-i pentru poezia lui, nici poezia pentru epocă.

Întocmirea nouă a vieții sociale introduse la noi a revoluționat relațiile sociale, a produs forme și fenomene sociale deosebite de cele vechi și deci a adt naștere la noi idei, simțiri, idealuri, revolte sufletești, care toate își au rădăcina în noua viață socială.

Toate aceste manifestări sufletești cer o formă poetică în care să fie exprimate, cer o nouă manifestare literară, își cer poeții lor. Și această manifestare literară s-a produs de o altă clasă, cu alți artiști, cu alte forme poetice.

La această nouă manifestare literară trecem acum.

Epoca socială modernă, burgheză, capitalistă, democrată și cum îi mai zice, e judecată în felurite chipuri. Într-o privință însă mai toți judecătorii vor fi de acord și anume că multe bunătăți, dar și multe rele a adus ea societății.

Această epocă burgheză a lățit cultura, a ridicat colosal productivitatea muncii, a învins natura, a creat bogății enorme, a pus în comunicație ușoară

nu numai pe oamenii aceluiași continent, ci și pe locuitorii diferitelor continente, a produs adevărate minuni ale spiritului născocitor omenesc. Dar tot această epocă a produs rele tot așa de evidente: ea a proletarizat pe micii cultivatori de pământ, a proletarizat pe meseriași, care n-au fost în stare să susție concurența cu industriașii, a creat un proletariat intelectual, a adus o mare nesiguranță a vieții materiale, o mare inegalitate economică, a enervat caracterele, a dezvoltat în oameni egoismul, lăcomia etc.

Noi nu judecăm aici epoca aceasta. Desigur că, cu toate relele, ea a fost un imens pas spre progres, dar repet, aci n-o judecăm, ci numai constatăm faptele.

Oriunde s-ar introduce această întocmire socială, ea trebuie să dea grosso-modo aceleași rezultat, cu aceeași siguranță cu care anumite cauze trebuie să producă un efect anumit.

Întocmirea socială introdusă la noi trebuia să dea și a dat aceleași efecte ca și în Europa, cu acea deosebire mare și defavorabilă nouă că efectele rele s-au arătat mai puternice și mai înainte decât cele bune.

Proletarizarea maselor în Occidentul Europei, inegalitatea economică, creșterea nesiguranței vieții, luxul enervant și corupător și toate celelalte efecte rele ale civilizației burgheze s-au săvârșit acolo sub fluieratul ieșit din ogeagurile unor fabrici imense, în zgomotul unei civilizații strălucitoare, unei culturi economice și științifice orbitoare. La noi însă s-au întâmplat numai toate relele, iar cultura mare economică și științifică, strălucita civilizație europeană se lasă așteptată și acuma. Ce să mai zicem dar de început!

Ei bine, noua stare socială, creată în țara asta, trebuia necesar să dea o manifestare literară cu un caracter nou. Această manifestare, după caracteru-i social, putea fi de două feluri, după clasa ori după clasele care ar fi produs-o. Produsă de clasele triumfătoare în folosul cărora a venit noua stare de lucruri, manifestarea literară ar exprima, într-un fel ori într-altul, triumful acestor clase. Ea ar fi liniștită, senină, plină de idealizarea noii stări de lucruri, mai ales însă ar fi o literatură aducătoare de plăceri netulburătoare, ar fi un inel foarte caracteristic în lanțul plăcerilor celor ce benchetuiesc la ospățul vieții. Bineînțeles, nu vreau să zic că literatura asta trebuie să fie lipsită de talent: valoarea ei artistică, după cum e valoarea oricărei creațiuni artistice, depinde în primul rând de talentul artiștilor. Noi vorbim numai de caracterul acestei manifestări artistice, nu de valoarea ei

artistică, și desigur acesta este caracterul pe care l-ar fi avut o manifestare literară produsă de clasele triumfătoare. În schimb, produsă de clasele nedreptățite, manifestarea literară trebuie să fie plină de neliniște, de durere, de revoltă.

Am văzut însă că clasele triumfătoare, prea ocupate cu alte treburi, nu puteau da o manifestare literară: rămânea deci posibilă numai manifestarea literară a claselor nedreptățite.

Din aceste clase însă, e evident că nici cea țărănească, nici a meseriașilor nu putea produce această manifestare: le lipsea cultura trebuincioasă. Avem dar numai două clase, clasa boierilor vechi, fosta clasă privilegiată, care în mod fatal trebuia să decadă în noua stare de lucruri, și clasa proletariatului intelectual [3]. Clasa boierească însă era o clasă bătrână, istovită, iar elementele ei cele mai energice s-au acomodat perfect cu noua organizație, acceptând-o și făcându-se cei mai puternici stâlpi ai ei.

Iată-ne dar cu o singură clasă capabilă de a fi dat o manifestare literară pentru această epocă: clasa proletariatului intelectual. În adevăr, această clasă a produs, și încă o producțiune adeseori de mult talent, care întrece chiar ca valoare artistică pe premergătoarea ei.

Cum e această manifestare literară, care-i sunt trăsăturile caracteristice în exprimarea sentimentelor individuale, sentimentelor sociale, gândirilor și ideilor filozofice?

Un om perspicace, care ar fi studiat literatura feluritelor epoci în legătură cu mediul social, ușor ar fi putut prezice, nu numai că clasa proletariatului intelectual va fi aceea care să creeze literatura epocii noastre, dar mai ales după caracterul clasei, ar fi

Prin proletar, în sensul științific al cuvântului, se înțelege un om care n-are pentru agonisirea vieții decât un singur mijloc: munca lui pe care o vinde capitalului. Și astfel proletarii se-mpart în două categorii: proletarii manuali, care își agonisesc traiul prin munca manuală, și proletarii intelectuali sau proletarii culți, care trăiesc din munca intelectuală. În acest sens, muncitorii din fabrici sunt proletari ca și doctorii, inginerii, profesorii, ziariștii ș.c.l. Cei dintâi sunt însă manuali, cei din urmă intelectuali.

Ceea ce încurcă clasificarea claselor sociale este faptul că ele cuprind unele elemente care au ceva comun cu mai multe clase deodată. Astfel, și proletarii manuali, dar mai ales cei intelectuali, au și ei aristocrațimea lor, care în straturile superioare — economicește vorbind — se atinge cu clasele

privilegiate.

A doua cauză a confuziei e faptul că, clasele sociale nefiind mărginite, cum sunt clasele Indiei, trecerile dintr-o clasă într-alta sunt posibile.

De aceea ținem să precizăm termenul. Am spus mai sus ce înțelegem noi prin proletari. Iar când vorbim de proletariatul intelectual, care a creat o manifestare literară, nu înțelegem pe cei care au trecut în alte clase, nici aristocrațimea proletariatului, ci grosul armatei proletare. Înțelegem de asemenea și pe cei ce se pregătesc, sau mai bine sunt pregătiți de împrejurări fatale, să ajungă proletari intelectuali. Astfel este o mare parte a studențimii. putut prevedea în linii generale caracterul manifestării literare ce avea să se producă.

Mai întâi, dintre toți nedreptățiții, proletariatul intelectual este acela care are o mai largă cultură, o organizație nervoasă mai impresionabilă și deci mai simțitoare, așa că el poate simți toate durerile mai adânc și le poate exprima prin vorbe. Proletarul intelectual e sărac, uneori mai sărac decât proletarul manual; dar fiind sărac, el are cerințe foarte mari, dezvoltate într-însul printr-o civilizație luxoasă, și neputința de a le realiza trebuie negreșit să-l amărască, să provoace în el o revoltă sufletească. Această revoltă e mult mai temperată în clasele țărănești muncitoare, dar inculte, prin faptul convingerii moștenite că „așa a fost de când lumea, boieri și mojici" și prin simțul inferiorității culturale. Cu totul altfel stă proletarul intelectual: ca clasă, a ieșit din aceeași clasă burgheză, ca cultură și ca talent o întrece; și cu toate acestea îi e cu totul inferior ca pozițiune socială. În iubire va fi nenorocit, căci veșnic cei bogați vor fi preferați; pentru aceștia e luxul, pentru aceștia onorurile sociale. Câți nătărăi, câți imbecili trec înaintea proletarului intelectual, numai prin faptul unei averi mari moștenite! Sărăcia asta, poziținea inferioară în societate, nesiguranța zilei de mâine, atâtea lovituri crude într-o luptă grea pentru existență, toate loviturile în amorul propriu peste măsură de dezvoltat, toate acestea și multe altele le va simți adânc și dureros proletarul intelectual. Atunci o revoltă amară îi va cuprinde sufletul, și dacă are talent, toate aceste sentimente de revoltă și de durere se vor preface în vers, în manifestare poeticoliterară.

Fiecare viețuitor răspunde într-un fel ori într-altul la dureri, la lovituri. Poetul, literatul, se revoltă prin vers, prin proză. Cum va fi această revoltă împotriva loviturilor vieții? Se va mărgini ea oare la plângerea propriilor dureri, fără a lovi în cauzele care o produc sau, plângându-și durerile,

poetul se va revolta contra cauzelor și va tinde a le înlătura?

Aceasta va atârna de temperamentul poetului. Mai e o întrebare importantă: se va mărgini oare poetul să-și exprime propriile dureri, fără a se ocupa și de durerile altora? În general, nu, deși exprimarea lirică a propriei dureri trebuie să precumpănească. Dar durerea, ca și bucuria, e un simțământ social. Acela care exprimă o durere caută să găsească un ajutor, o compătimire, un răsunet simpatic în sufletul celor către care se adresează, iar simțămintele simpatiei fiind reciproce, durerile celorlalți trebuie să găsească și ele răsunet în sufletul poetului care-și plânge propriile lui dureri. Astfel poezia decepțiunii, durerii, revoltei, generalizându-se ori, mai bine zis, socializându-se, se naște o literatură care exprimă durerea socială.

Se înțelege că, în primul rând, obiectul simpatiei va fi clasa poetului — în cazul de față proletarii intelectuali — și în al doilea rând clasele care suferă de aceleași urmări ale vieții sociale. Cum am văzut, acea clasă e mai întâi țărănimea. Cel puțin pentru unii poeți, clasa boierească, foștii noștri feudali, va fi și ea un obiect de simpatie. Această clasă, care a avut odinioară un rol istoric în țara noastră, e menită, după introducerea instituțiunilor noi, să piară ca clasă boierească și să fie înlocuită cu o clasă mai tânără și mai energică, clasa burgheză. Căci oricare ar fi păcatele istorice ale acestei clase, strâmtoarea ei actuală va provoca o compătimire în sufletul unui poet care mai mult simte decât analizează. Și această compătimire se va regăsi în noua manifestare literară.

Când noua literatură va exprima durerea claselor muncitoare, atunci idealul ei va fi în viitor. Totuși această îndrumare spre viitor poate fi un regret după trecut, deși aceste două cuvinte, viitor și trecut, par a nu se împăca deloc. Dar oricât de straniu ar părea acest fapt, el este ușor de explicat. Am văzut în adevăr că clasa boierilor de neam suferă împreună cu proletarii intelectuali de noua stare de lucruri; întru cât deci în noua manifestare literară se va găsi simpatia pentru aceste clase, glorificarea trecutului etc., într-atâta această manifestare poate să conție un element reacționar.

De altfel, chiar simpatia adâncă pentru clasa țărănească putea introduce un asemenea element în tendințele sociale ale noilor producțiuni literare. Și iată cum: oricât de rea ar fi o viață socială, ea trebuie să aibă și unele părți bune. O viață socială absolut rea este cu neputință, căci în acest caz oamenii ar înceta de a exista.

Se înțelege că în viața țăranului din vremea iobăgiei, în relațiile lui economice și patriarhale cu boierii, ca și în viața-i de familie, erau unele trăsături preferabile vieții ce i s-a creat de noua întocmire socială. Tocmai partea aceasta a vieții țărănești trebuia să impresioneze pe poeți, care simțeau adânc suferințele țărănimii. Suferințele trecute se uită, nu impresionează așa de viu, pe când cele actuale sunt mult mai adânci.

Afară de asta, poeții care plâng durerile țărănimii aparțin clasei proletarilor intelectuali, nu clasei țărănești. Nu clasa lor a dus în spinare urgia boierilor și a iobăgiei; de aceea e foarte natural iarăși ca unui poet care aparține altei clase, oricât de sinceră iubire și compătimire ar avea pentru țărani, să-i apară cu totul în umbră suferințele trecute și să vadă în lumină numai bunătățile acelei epoci.

Iată pentru ce simpatia acestor poeți pentru clasa boierească decadentă și chiar iubirea lor pentru țărani trebuia să nască, cel puțin la unii, idealizarea vieții voievozilor, idealizarea feudalismului nostru — un fel de democratism-reacționar, ca să întrebuințăm niște termeni mai cunoscuți.

Aceea ce ar putea scăpa literatura noastră de idealizarea trecutului este analiza și priceperea noii stări de lucruri, nu numai în urmările ei cele rele, care sunt în adevăr nenorocite, ci și în părțile ei progresiste. Dar, am zis-o, în general poeții mai mult simt decât analizează.

Am spus mai sus că durerea proprie a unui artist, generalizându-se, se preface până la însușirea durerii clasei lui întregi și a claselor înrudite. Dar această socializare a durerii nu se oprește nici aci, ea se întinde mai departe, cuprinzând pe toți nenorociții, pe toți semenii, omenirea întreagă. Socializarea asta a sentimentelor poetului se poate întinde și mai departe. Sunt viețuitoare care suferă și ale căror suferințe sunt foarte asemănătoare cu ale oamenilor. Și astfel, prin analogie cu suferințele omenești, poetul ajunge să învăluiască cu simpatie în inima lui îndurerată universul întreg, existența toată. Universul astfel simțit, văzut prin prisma durerii artistului, ajunge el însuși un prilej pentru durere.

De aici, firește, trebuie să urmeze blestemarea existenței, dorul de a o nimici — Nirvana!

Dar chiar și în acest ultim și culminant punct al pesimismului, sentimentul de revoltă nu se pierde. Căci ce este propovăduirea neexistenței dacă nu o revoltă împotriva fatalității ei? De bună seamă însă această ultimă treaptă a pesimismului este și expresia din urmă a pasivității revoltei.

Și astfel, un om cult și pătrunzător care știe că neîndoios caracterul oricărui curent literar e strâns legat de starea socială a epocii în care se produce, studiind noua stare de lucruri creată în țara românească, ar fi putut prezice caracterul curentului literar ce trebuia să se manifeste.

Dar, ceea ce n-ar fi putut prevedea nimeni, e faptul că această manifestare literară s-a produs chiar de la începutul dezvoltării proletariatului intelectual și că cel dintâi care a dat o exprimare artistică acestui nou curent a fost un om de un mare, de un foarte mare talent, Eminescu.

E clar, sper, acuma, de ce Eminescu a avut, are și va avea încă multă vreme o mare influență asupra vieții literare. El a exprimat gândirile, durerile, dorințele, pasiunile, nemulțumirile ce s-au produs într-o anumită epocă istorică.

Din punctul acesta de vedere, creațiunea lui Eminescu își are rădăcinile în viață, ea reprezintă în parte această viață și de aceea și înrâurirea ei e așa de mare. Afară de asta, creațiunea lui Eminescu era profetică, pentru că ea s-a arătat într-o vreme când toate nemulțumirile și toate revoltele de care vorbirăm nu se manifestaseră încă, atunci când ele pluteau doar în aer, fără să fi luat nici o consistență.

Nu-i mai puțin adevărat însă că marea-i influență e datorită în mare parte și formei nepieritoare și cu totul noi a creațiunilor lui. Dar chiar această formă, la urma urmei, tot fondului i se datorește. Pentru a exprima atâtea idei, atâtea gânduri noi, lui Eminescu îi trebuia și o formă nouă, și a creat-o. Dar pentru că el era un mare talent, a creat această formă atât de frumoasă.

Pe de altă parte, nu trebuie să uităm că un alt factor care a contribuit mult la influența lui Eminescu este mulțimea genurilor atinse de el. Deși ca volum atât de mică, opera lui conține germeni pentru o dezvoltare literară în toate direcțiunile.

Dar dacă în Eminescu se găsesc exprimate forme atât de multiple ale curentului literar, el nu putea să nu păcătuiască împotriva logicii. Pentru că, dacă prin inconsecința proprie și prin contrazicerile ce există în sufletul fiecărui om, un poet poate exprima două genuri de revoltă, unul personal și unul social, pe de altă parte ținta către viitor și idealizarea trecutului se exclud una pe alta.

Și totuși, în creațiunea lui Eminescu se găsesc amândouă. Campionii trecutului îl pot revendica pentru ei, invocând unele părți din satire și o

mare parte din proză. Campionii viitorului îl pot

— și credem că cu mai multă dreptate — aclama ca al lor, pentru admirabilu-i poem Împărat și proletar, pentru Viața și pentru însuși spiritul creațiunii lui.

Dar această nehotărâre, care își găsește explicația în nehotărârea, în confuziunea vieții sociale de atunci și care e supărătoare în multe privințe, are pentru Eminescu și un mare avantaj: ea face să fie cu putință ca mai multe curente literare deosebite și uneori contrarii să-și tragă originea de la el, în tot cazul să fie influențate de el.

Dar Eminescu n-a fost singurul care a întrupat acest curent. El a fost numai cel dintâi și cel mai viguros talent. Alături de el însă, independenți ori sub influența lui, au scris și alții. Și scrierile lor au într-un fel ori într-altul același caracter izvorât din viața socială modernă, ceea ce arată și mai bine dreptatea aserțiunilor noastre.

Dacă poezia lui Eminescu nu ar fi scoasă din rărunchii vieții sociale stabilite după epoca de tranziție 1848—1855, atunci Eminescu ar fi rămas izolat, el n-ar avea nici tovarăși, nici discipoli. În realitate însă, mai tot ce s-a scris de la el încoace poartă același caracter.

Nu putem face aici analiza pe larg a tuturor acelora care au scris în același timp cu Eminescu și după el. Va fi de ajuns să citim pe câțiva dintre cei mai de talent și vom vedea cât se apropie între dânșii, prin spiritul de revoltă contra actualei vieți sociale, ca să nu luăm decât această trăsură caracteristică. Vom face aceasta pe scurt.

Despre revolta lui Eminescu împotriva venalității, a speculei, a vânătorii banului fără muncă, despre simpatia-i compătimitoare și dureroasă, despre pesimismul lui am vorbit mai pe larg altă dată.

În admirabila-i Doină, Eminescu deplânge decăderea și sărăcia țăranului „sărac în țară săracă", provocată de străinism, de civilizație și de exploatarea străină:

Și cum vin cu drum de fier,
Toate cântecele pier,
Zboară păsările toate
De neagra străinătate...

Ca o urmare parcă la aceste admirabile versuri, Delavrancea scrie frumoasa-i nuvelă Odinioară, în care arată decăderea micilor negustori de grâne din mahalalele bucureștene, ruinați de același drum de fier. Ca un

refren monoton și trist, nuvela se începe și sfârșește cu această frază:

„...Pe aceeași streaje să intri, pe aceeași cărare să te strecori și să nu mai vezi mândrețea d-odinioară...

Și p-aceeași streaje am intrat, p-aceeași cărare m-am strecurat și n-am mai văzut mândrețea d-odinioară..."

În mai multe nuvele, până și în frumoasa-i fantezie Fanta-Cella, Delavrancea va zugrăvi lupta omului de la oraș, care înfățișează întocmirea nouă și noua exploatare, cu omul satului — în FantaCella cu omul mării — biruit de cel dintâi și va deplânge, tot ca Eminescu, pe omul satului.

Caragiale, un talent puternic, de talia lui Eminescu, își exprimă altmintrelea revolta împotriva stării de lucruri de azi, satirizând-o în mod sângeros în admirabilele-i comedii.

Ronetti-Roman scrie o poemă decepționistă, Radu, în aceeași vreme cu Eminescu și independent de influența acestuia.

Vlahuță, în minunata-i satiră Liniște, își arată toată revolta sufletească contra pozițiunii mizerabile ce se creează în societatea modernă unui artist proletar.

O. Carp, cel mai talentat dintre cei tineri, exprimă în versuri frumoase atâta întristare, descurajare, aproape disperare condensată, dar reținută și moderată numai prin blândețea-i sufletească. Iar atunci când versu-i atinge viața țărănimii, el scrie admirabila-i Doină, a cărei strofă finală caracterizează întreaga poezie tristă a poporului nostru, precum și compătimirea dureroasă a poetului pentru țărănime:

Nu-i plânsul unei inimi numai
Și-al unei clipe trecătoare,
Ci neamul nostru întreg își cântă
Durerile de care moare!

Am putea cita astfel mai tot ce se tipărește acum și ce exprimă un sentiment sincer, căci mai tot poartă același caracter de melancolie și de revoltă.

Acest nou curent literar a produs oare aceea ce noi am numit o mișcare literară?

La această întrebare vom fi nevoiți să răspundem: nu, mai ales de la început nu, pentru că lipsea al doilea factor important, publicul cititor. Afirmarea aceasta ar putea să pară o contrazicere a celor zise mai sus, de vreme ce am spus că o manifestare literară, un curent literar presupune

existența unei clase ori a unor clase ale căror dureri, bucurii, speranțe, revolte le exprimă artiștii.

Și cu toate acestea nu-i nici o contrazicere. Unele din clasele ale căror sentimente erau reprezentate de această manifestare literară, țărănimea de pildă, nici n-o putea citi, nici n-o putea cunoaște. Ele puteau să inspire o manifestare literară, dar nu să formeze o mișcare literară și intelectuală. Iar adevărata clasă pe care o reprezintă acest curent nou literar, proletariatul intelectual, era numai la începutul dezvoltării sale.

Iată pentru ce la început Eminescu n-a avut nici o înrâurire, a fost aproape necunoscut și, numai după ce s-a dezvoltat proletariatul nostru intelectual, profesiile libere, Eminescu a făcut elevi entuziaști, imitatori, a făcut școală.

Se înțelege că nici acuma noi n-avem încă o mișcare literară propriu-zisă care ar merita acest nume. Adevărul e că tocmai acum se formează un public cititor, acum asistăm la nașterea acestei mișcări literare.

Dar oare sunt elementele din care începe să se alcătuiască publicul cititor la noi?

Mai întâi, e tânăra burghezime cultă. Dacă pentru părinții preocupați prea mult cu strângerea de averi literatura e un fleac, iar literatul un parazit, pentru fii însă, care au gustat din literatura europeană, literatura e, dacă nu un însemnat factor al progresului, cel puțin o petrecere mai aleasă. De aici urmează, ca o întregire a celor dezvoltate mai sus, că burghezimea e neprielnică mișcării artistice la începutul dezvoltării ei, nu și în timpul înfloririi.

Sunt apoi femeile din clasele burgheze mai culte. Dacă bărbații sunt ocupați cu politica ori cu alergarea după avere, femeile n-au nimic de făcut. Și pe când unele-și petrec vremea în ocupații mai puțin serioase, altele, mai culte, citesc. Se înțelege că genul cititului depinde de cultura și de acele curente literare ce se vor afirma în țară. Dar că femeile în clasele burgheze citesc mai mult decât bărbații, e sigur.

Politica va ajunge din ce în ce o piedică mai mică pentru mișcarea literară; cauza e că o țară nu poate ține pe spatele ei decât un număr limitat de politicieni. Acest număr este întrecut de mult timp, și încă cu vârf și îndesat, așa că o mare parte din aspiranții la politicianism trebuie să rămâie pe dinafară și să facă aceea ce se numește în limbajul curent opoziție sau guvernamentalism de principiu. Având în vedere că din zi în zi e mai greu

a-și face carieră din politicianism, din ce în ce mai mulți se vor îndrepta spre alte ocupații, mai folositoare țării și mișcării ei literare și intelectuale.

Iar clasa care va da vlagă și putere viitoarei mișcări literare și științifice, care va forma atmosfera de entuziasm în jurul manifestărilor artistice, e proletariatul cult în dezvoltarea lui și păturile mai culte ale proletariatului manual orășenesc.

Dl Panu asupra criticii și literaturii

I - CRITICA MODERNĂ

În foaia săptămânală Epoca literară au apărut patru articole intitulate Critica și literatura, datorite penei distinsului nostru publicist și om politic dl G. Panu. Această excursie critică în câmpul literelor române trebuie neapărat să măgulească pe literații noștri: de când junimiștii au părăsit-o, nici un om politic mai însemnat nu s-a ocupat de biata literatură.

Chestiunile de ordine literară ridicate de dl Panu sunt de mare importanță și de aceea îmi iau libertatea să spun câteva cuvinte și asupra articolelor d-sale și asupra chestiilor literare tratate în ele. Nu-i vorbă, în aceste articole sunt numai o serie de afirmații pe care — probabil din lipsă de timp — dl Panu nu le-a dovedit, dar afirmările sunt făcute de dl Panu și importanța unui articol de multe ori se judecă nu atâta după conținut, cât după iscălitură.

Să vedem deci ce spune dl Panu în articolele d-sale. D-sa ia ca punct de plecare un fapt de atâtea ori constatat și dezbătut: starea tristă a literaturii noastre de azi. Mulți au tratat această chestiune și se părea că e destul de lămurită, însă dl Panu îi găsește cu totul altă pricină. Această pricină ar fi, în primul rând , că literații noștri — poeți, prozatori, critici — au uitat de literatura trecută, de literatura renașterii noastre și au început să se adape la un singur izvor — Eminescu. Această uitare și nesocotire regretabilă se datorește invidiei artistice a literaților noștri care, ca să se puie mai mult în vază pe dânșii, lacomi de glorie, au făcut, în complicitate cu critica, de nu s-a mai vorbit de literatura mai veche, au făcut-o uitată.

Ca să poată însă săvârși și mai bine acest sacrilegiu, le-a trebuit un talent mai mare și atunci s-au pus sub scutul numelui lui Eminescu; și de aici predominarea exclusivă în literatura de azi a așa-numitului „curent Eminescu".

Afară de această pricină mai sunt și altele, precum: spirit de gașcă între literați, hatârurile criticii, prea mare prietenie între poeți și critici și, din prietenie, complezența acestora din urmă pentru cei dintâi.

Odată pricinile găsite, leacul se impune de la sine: „...întoarcerea la izvoarele literaturii trecute, care s-a distins prin admirabile calități de

fantazie, de gândire, de limbă".

„O generație — zice dl Panu — care s-ar inspira și ar purcede de la o întreagă pleiadă a unei mișcări literare, de o valoare relativ chiar puțină, va produce mai bine, mai bogat și mai original decât inspirându-se de la un singur poet", adică Eminescu.

În esență, acestea sunt afirmările dlui Panu, afirmări care se repetă în toate articolele d-sale.

Una din atracțiile originale ale acestor articole e, dacă putem să ne exprimăm așa, alura lor misterioasă. Autorul vorbește despre literați, despre critică, de criticul care protejează pe Vlahuță și care n-a scris despre Delavrancea ș.a.m.d. Dar nu ni se spune cine sunt literații, cine e critica misterioasă. În felul acesta se excită curiozitatea publicului; iar curiozitatea e și ea unul din principiile plăcerii estetice.

A doua originalitate e vocabularul literar al articolelor. Dl Panu, jurist și om politic distins, introduce dialectul juridic și administrativ și în literatură. Astfel, d-sa ne spune că „criticul este un judecător înainte de toate, el trebuie să-și cunoască meseria, să cunoască legile criticii". Criticul „pronunță deciziuni irevocabile", trebuie să aibă „competența absolut necesară pentru a putea pronunța o hotărâre valabilă". Criticul are datoria să controleze pe poet. În articolele dlui Panu ni se mai vorbeștede complicitatea criticii, de critici controlori, de promiscuitatea criticilor cu poeții, de legitimarea pretenției că ai regulat chestia

Sau iată o pildă și mai caracteristică: În privința relațiilor prietenești personale între critici și poeți, dl Panu e de părerea următoare: „...este o regretabilă promiscuitate când doi factori, dintre care unul are datoria să controleze pe celălalt, trăiesc într-o dependență și solidaritate așa de strânse, că nu mai poți distinge cine e controlatul și cine controlatorul".

Așa ar fi dacă criticul ar fi controlorul și poeții controlații, criticul judecătorul și poeții împricinații; din fericire, nu e deloc așa — și un judecător, care pentru motive de imparțialitate ar refuza o petrecere prietenească cu împricinații, ar fi un model de onestitate, pe când criticul, care pe aceleași motive ar refuza o petrecere prietenească cu artiștii, ar fi un model de naivitate. De altmintrelea, această confundare a unor domenii așa de deosebite atârnă și de concepția pe care și-o face dl Panu despre critica modernă, poate mai ales de aceasta.

Pentru dl Panu toate aceste expresii juridice nu sunt tocmai metafore; d-

sa crede în adevăr că există un cod de legi estetice după care criticul judecă operele artistice, le apreciază, pronunță hotărâri asupra valorii lor și în felul acesta slujește „de călăuză în aprecierea deosebitelor lucrări literare și artistice".

Că există în adevăr oarecare legi estetice, foarte discutabile și ele, e adevărat; că critica servește și de călăuză în aprecierea lucrărilor literare, e de asemenea adevărat; dar toate aceste aprecieri, judecări și călăuziri constituie așa de puțin menirea și ființa criticii literare moderne, încât ele pot fi greșite într-o critică și totuși ea să rămâie o lucrare de mare valoare critică și literară.

Ceea ce face pe oamenii chiar culți, inteligenți, care citesc critica literară modernă — și dl Panu desigur o cunoaște — s-o priceapă atât de confuz e, pare-mi-se, pe de o parte persistența îndărătnică a teoriilor celor vechi, iar pe de altă parte recenziile literare gazetărești de azi. Omul modern, față cu imensele și variatele cunoștințe actuale, firește, nu poate să se ocupe de toate și de aceea, ca să fie în curent cu tot ce se petrece pe terenul politic, social, literar, științific, e nevoit să se mulțumească cu niște cunoștințe foarte fragmentare, prezentate așa fel încât să-i mulțumească curiozitatea, fără ca să-l puie la vreo muncă. Cu această vulgarizare comodă se însărcinează gazeta de azi, care, pentru un gologan, afară de știri politice din toată lumea, de buletine financiare și economice, dă și recenzii literare și științifice de tot felul. Într-o astfel de recenzie literară, spre pildă asupra celui din urmă roman al lui Zola, criticul gazetei îți va spune că în acest roman Zola a rămas tot cel vechi: psihologie cam exagerată, documentare prea amplificată, caracterul personajului Y profund, iar al personajului X greșit, nenatural; zugrăvirea mulțimii grandioasă, sublimă, descripțiile de asemenea, dar în definitiv Zola rămâne tot romantic, oricât s-ar lupta să pară naturalist pursang.

Această recenzie critică, această serie de aprecieri, judecări avantajul că cititorul nostru poate să-și arate profunziunea judecății ori de câte ori se încinge în societate o discuție literară.

— Ai citit, mon cher, romanul lui Zola? Ce admirabil și adânc e personajul principal, cât de grandioasă e zugrăvirea mulțimii!

— Oh, da, e tot Zola cel vechi, dar, orice ar face, tot romantic rămâne.

Nu e așa că pentru un gologan e destul de convenabil? Și în felul acesta, critica, recenzia „servește de călăuză în

Prin cele spuse sunt departe de a nega folosul recenziilor critice din gazete, precum sunt departe de a tăgădui folosul gazetei în genere; dar recenziile gazetărești sunt tot atât de puțin critică, pe cât de puțin vulgarizările științifice gazetărești sunt adevărată știință.

Dacă vom mai ține seama și de faptul că aceste recenzii, fiind foarte bine plătite, sunt scrise uneori de adevărați critici și uneori au o adevărată valoare critică, atunci vom pricepe de ce chiar cititori din cei mai inteligenți și mai culți, dar care nu se ocupă în special de chestii literare, fac o confuzie regretabilă între această critică-recenzie, critică-opinie, control, călăuză de altădată și adevărata critică modernă.

Și dl Maiorescu vede întrucâtva rolul practic al criticii în felul cum îl vede dl Panu; dar dl Maiorescu, discipolul esteticii germane, vede lucrurile mai larg, câteodată prea larg; e mai consecvent, mai logic; de aceea acum zece ani a demonstrat că critica (în sensul criticii control, călăuză) n-are ce căuta în țară, e absolut de prisos; și cum am arătat într-un articol, dl Maiorescu avea perfectă dreptate.

Dl Maiorescu argumentează cam în modul următor: la începutul dezvoltării literare a unui popor, critica e necesară; prin aprecierile ei estetice, pe de o parte ea călăuzește pașii copilărești ai literaților, iar pe de altă parte dă o direcție mai sănătoasă gustului literar al publicului. Dar cu cât se dezvoltă literatura unei țări, cu atât critica pierde din însemnătatea, din utilitatea ei. Odată formați artiștii de talent, ei nu mai au nevoie de tutela criticii pentru că, o știe foarte bine dl Maiorescu, un adevărat artist nu se conduce după regulile stabilite de critic.

Pe de altă parte, operele literare produse de adevărații artiști îndreptează mai bine gustul literar al publicului decât ar putea-o face zece critici. Deci când într-o țară se ivesc și prosperă talente ca Alecsandri, Eminescu, Creangă, Vlahuță, Caragiale și atâția alți oameni de talent, nu mai e nevoie de critică.

Aceasta e argumentarea în adevăr ireproșabilă a dlui Maiorescu. Se înțelege, poate să încapă o discuție de timp, se poate susține că n-a venit încă vremea de a dezarma critica, dar asta e altă chestie; în fond dl Maiorescu are perfectă dreptate.

Dar cum se întâmplă atunci că-n țările cele mai culte există critica, și nu numai nu pierde din însemnătate, dar se dezvoltă cu atât mai mult cu cât și literatura devine mai bogată, mai luxuriantă? Da, dar aceea e altă critică.

Acea critică modernă studiază o operă de artă în legătură cu artistul care a produs-o, o studiază ca un product al unei anumite organizații psihologice — și prin aceasta e un studiu de psihologie literară. Pe de altă parte critica studiază o operă literară sau un curent literar în legătură cu epoca, cu mediul social în care a apărut această operă, în legătură cu o anumită treaptă de dezvoltare istorică care explică și caracterizează o operă literară, după cum aceasta din urmă explică și caracterizează pe cea dintâi; în acest sens e un studiu de filozofia istoriei și artei în aceleași timp.

Și astfel critica intră în domeniul științei. De acuma, natural, nu mai poate fi vorba de judecări, hotărâri și intelectuale a feluritelor clase din această epocă. Am vorbit adesea despre această parte științifică a criticii și pentru ce-ar mai fi de zis, nu e locul aici. Aici mă interesează mai mult partea estetică a operei critice.

Din punctul acesta de vedere, critica redă, reînviază o anumită operă de artă prin altă operă de artă. Dacă arta e natura văzută prin prisma artistului (o definiție nici mai bună, nici mai rea decât alta), atunci critica e arta văzută prin prisma criticului.

Cu toții putem vedea un peisaj frumos, care să ne producă mare plăcere; dar numai artistul vede așa de clar, așa de reliefate liniile hotărâtoare, așa de precis culorile și nuanțele lor și numai el, prin talentul său, prin vorbe inspirate poate să ne sugereze în mod ideal acest peisaj pe care nici nu l-am văzut.

Cu toții putem admira o creațiune poetică; dar numai criticul o simte așa de puternic și așa de clar, o pricepe așa de profund în înseși izvoarele ei, încât pe de o parte ne explică aceste izvoare (poetul, societatea), iar pe de altă parte, prin vorbe inspirate, prin talentul său special, ne sugerează în minte opera artistică, ne face să simțim clar, puternic, ceea ce am simțit confuz și slab, ne face să pricepem propria noastră plăcere. În acest sens, estetic, deci critica e tot o operă de artă — altfel decât cea artistică propriu-zisă, dar totuși o operă de artă. Critica e un gen literar deosebit, cum sunt atâtea genuri literare deosebite în poetică: genul liric, dramatic, epic.

Ceea ce deosebește opera de artă critică de opera de artă artistică propriu-zisă e obiectul lor: obiectul artistului, poetului (poet în sensul larg al cuvântului) e natura largă înconjurătoare, obiectul criticului e opera artistică. Această deosebire de obiect hotărăște deosebirea acestor două genuri literare și, prin urmare, și deosebirea în organizația sufletească a

criticului și a poetului, deosebitele calități sufletești ce se cer unuia și altuia. Poetul trebuie să aibă, mai ales, calități sintetice, trebuie să vadă mai ales ansamblul total; criticul trebuie să aibă și calități sintetice și analitice dezvoltate; lui îi trebuie vederea analitică precisă a detaliilor pentru analiza științifică, și vederea sintetică a totalului pentru redarea, reînvierea operei artistice. Aceste două calități se întâlnesc însă rar în același om, iată de ce au fost pe lumea asta așa de mulți poeți mari și așa de puțini critici mari.

Am spus că pentru partea științifică a criticii îi trebuiesc criticului cunoștințe exacte, între care, spre pildă, psihologia, istoria, economia socială (mai presus de toate) și altele. Natural că pentru partea estetică a lucrării critice, criticul trebuie să cunoască și legile artei, așa puține și nesigure cum sunt; dar toate aceste cunoștințe luate împreună nu pot încă forma un critic, după cum cea mai profundă cunoaștere a verisficării și poeticii nu poate face pe un poet. În acest sens criticul, ca și poetul, se naște, nu se face.

Nu putem să ne ocupăm aici de psihologia comparativă a artistului și a criticului, oricât de important ar fi aceasta. Trebuie să relevăm totuși unele analogii dintre o operă de artă literară și o operă de critică literară. După cum am zis, o operă critică e și ea un gen literar. Natura înconjurătoare e un prilej pentru manifestarea artistică, opera artistică e un prilej pentru manifestarea critică. În opera artistică se răsfrânge și se exprimă direct sau indirect întreaga personalitate a poetului, a artistului; în opera critică se răsfrânge și se exprimă personalitatea criticului cu temperamentul lui, cu convingerile, cu toată fizionomia lui morală și intelectuală. Și după cum o operă artistică e cu atât mai superioară cu cât poetul, artistul a reușit să exprime în ea mai bine, mai clar întreaga sa personalitate artistică, tot așa o operă de artă critică e cu atât mai superioară cu cât exprimă mai clar, mai bine întreaga personalitate critică a criticului.

Din punctul de vedere al esteticii critica e deci și ea o operă de artă de un anume gen literar, care are o valoare literară proprie, independentă; și dacă e legată de artă, e legată în același sens cum arta e legată de natură.

Această critică modernă conține și ea în mod implicit apre-

Scopul criticii moderne e crearea unor lucrări totodată științifice și literare, cu prilejul operelor artistice; iar rezultatul ei e îmbogățirea și a literaturii științifice, și a celei literare a unei țări.

Nu vreau prin aceste cuvinte să neg cu desăvârșire utilitatea criticii

judecătorești, a criticii-recenziune; această critică își are utilitatea ei și la un anumit stadiu de dezvoltare literară e chiar necesară; dar din pricina acestei critici, a nu vedea critica modernă e a nu vedea pădurea din cauza copacilor.

Critica modernă are în adevăr o mare influență asupra dezvoltării și îndreptării gustului estetic al publicului, și aceasta din două pricini: întâi pentru că și ea e o operă de artă și al doilea pentru că e și o operă de știință; ea întrunește într-o armonie superioară și spontaneitatea artistică, și reflexivitatea științifică, ea ne face în același timp să simțim frumosul și să-l pricepem. Și această critică poate să devie cu drept cuvânt centrul unei întregi mișcări literare, al unui mare curent literar. Centrul romantismului francez, al acestui curent literar atât de bogat, de genial, au fost deopotrivă Victor Hugo și Sainte-Beuve.

Neputând urma aici cu dezvoltările teoretice, voi da numai două exemple, rezervându-mi dreptul să mai revin asupra acestei chestii.

Melchior de Vogüé, admirabilul critic francez, și-a consacrat reputația de critic mai ales prin trei articole, care au de obiect nu literatura franceză, ci literatura rusă: Dostoievski, Turgheniev, Tolstoi, dar Le roman russe e el însuși o operă literară de o valoare cu totul superioară.

Alt exemplu mai frapant. Sainte-Beuve, unul din cei mai mari critici ai lumii, a vorbit uneori cu mult entuziasm despre poeții de mâna a doua și a vorbit cu rezervă — știți de cine? de Alfred de Musset și de Balzac, nici mai mult, nici mai puțin! Se înțelege că din punctul de vedere al criticii judecătorești, aceasta ar fi o condamnare fără drept de apel și recurs a lui Sainte-Beuve ca critic; căci în realitate Musset a căpătat atâta influență încât a întunecat pe un poet mai mare decât dânsul, pe Victor Hugo, iar Balzac a fost ridicat la rangul de cel mai mare romancier al Franței și poate cel mai mare geniu al ei, arătându-se încă o dată acest fapt, nu tocmai așa de rar, că publicul a judecat mai drept decât criticul; pe de altă parte, poeții de mâna a doua sunt uitați, trăiesc doar în antologii. Cu toate acestea, paginile lui Sainte-Beuve despre ei, pline de entuziasm pentru artă, de observații și idei profunde, trăiesc și vor trăi, pentru că în ele se răsfrânge și se exprimă personalitatea puternică a lui Sainte-Beuve însuși.

Când acum câțiva ani am scris întâiași dată despre critica modernă științifică, ce ilaritate între confrații mei! Și acuma încă câte un scriitor național, cu o malițiozitate și mirare pe care o dau totdeauna lucrurile

nepricepute, neștiute, repetă: critica științifică, auzi, critică psihologică, esto-sociologică.

Cu ocazia acestor câteva observații asupra criticii moderne voi cita cuvintele savantului profesor de la Sorbona, Brunetičre, cuvinte hotărâtoare, nu fiindcă reprezintă vederile proprii ale criticului Brunetičre (în această privință nu există nimic infailibil și eu personal sunt departe de a împărtăși în unele privințe vederile lui Brunetičre), dar fiindcă reprezintă o constatare a istoricului, a celui mai mare cunoscător al literaturii franceze.

Brunetičre a întreprins o mare lucrare: Evoluția genurilor literare (L'evolution des genres) — cursul său de la Sorbona. Primul volum e consacrat evoluției criticii, pe care Brunetičre o consideră ca un gen literar deosebit. Și iată cum savantul profesor stabilește obiectul însuși al unei astfel de lucrări, obiectul unui studiu asupra evoluției criticii. Această lucrare trebuie să arate „cum critica atâta vreme, și pentru multă lume încă azi chiar, din simpla expresie a unei judecăți (jugement) sau a unei opinii, a ajuns nu zic o ramură, o parte a științei, dar o adevărată știință analoagă cu istoria naturală.

Și mai departe, vorbind despre rolul lui Villemain în această evoluție a criticii moderne, Brunetičre spune:

Vorbind despre opera lui Sainte-Beuve, Brunetičre zice: „Pentru a studia opera unui mare scriitor, se cere de acu-

Știu că în cele câteva cuvinte spuse aci asupra criticii rămân multe nelămurite, multe care pot produce confuzie; de aceea, voi reveni altă dată asupra acestei chestii: e ușor a fi clar când n-ai ce spune.

Acuma ne punem următoarea întrebare: critica modernă, în acest sens superior al cuvântului, stă ea oare bine în țară la noi? Oh! nu; în această privință, suntem perfect de acord cu dl Panu: critica lasă foarte mult de dorit și din punctul de vedere al calității, și din al cantității. Critica modernă lasă acuma foarte mult de dorit și în Apusul Europei, dar încă la noi!

Suntem de asemenea de acord că n-avem încă critici profesioniști, meseriași în sensul superior al cuvântului, care să-și facă din critică scopul și ocupația vieții lor întregi. Așa e.

Dar oare în alte ramuri ale activității și ale cunoștințelor omenești stăm altfel? În care din aceste ramuri avem noi profesioniști, meseriași în sensul superior al cuvântului? Avem oare meseriași printre literați, între savanți,

între profesori, între oamenii politici? (Politicieni de meserie avem, nu i-am mai fi avut!) La noi poeții sunt funcționari, literații negustori, savanții se ocupă de politică, oamenii politici de avocatură, profesorii de deputăție ș.a.m.d. Acesta e, după cum vom vedea, un rezultat firesc al stării noastre materiale și culturale, care nu permite încă specializarea în sensul superior al cuvântului.

Diletanții! Dar câți „eminenți economiști și sociologi" avem noi, care n-au absolut nici o lucrare în aceste ramuri ale cunoștințelor omenești.

Și băgați de seamă că, din toate ramurile activității intelectuale, critica singură are o justificare pe care nu o au altele, și anume: dacă critica s-ar consacra în țară la noi cu totul meseriei sale, în curând ar sfârși prin a fi nevoită să inventeze scriitori -las la o parte părerea răutăcioșilor care cred că prin asta ar fi trebuit să înceapă...

Nu-i vorbă, dl Panu, după ce a regulat în patru articole chestia literaturii și criticii la noi, revine iarăși la aceasta din urmă și recunoaște că „natural, acolo unde acest fel de produceri (adică literare) e neînsemnat, critica nu poate străluci". Și noi vom mai adăuga că critica modernă nu poate să se ocupe decât de adevăratele personalități artistice: încercările literare, chiar de talent, rămân în sarcina recenzenților.

Dar dl Panu, chiar cu această scuză, găsește totuși că critica

Să luăm de pildă politica, care și ea trebuie să fie bazată pe critica economico-socială.

Dl Panu zice că nu e de ajuns pentru un critic la noi să cunoască literaturile străine și scriitorii pe care-i critică, ci trebuie să cunoască întreaga mișcare literară trecută a țării.

Fie. Deși a cunoaște literaturile străine și metoda critică întrebuințată în străinătate și a o aplica scriitorilor de care te ocupi — vorba lui Caragiale: pentru o țară mică cum e a noastră, e deja destul de frumos.

Ia să vedem, distinșii noștri oameni politici, au ei această pregătire?

Nu mai vorbim de cunoașterea aprofundată a stărilor noastre economice trecute; de asta nici nu e de vorbit, dar pe cea prezentă cine o cunoaște?

Cine cunoaște exact starea feluritelor noastre categorii economice și relațiile lor — mica, mijlocia și marea proprietate rurală, proletariatul rural, mica, mijlocia și marea industrie; și mai ales, cine cunoaște schimbările ce suferă tendințele evoluării lor? Nimeni; pentru asta nici materialul nu e încă strâns. Pe de altă parte, cine cunoaște la noi literatura științifică economică

străină (bineînțeles, prin a cunoaște înțeleg studierea literaturilor economice străine, nu citirea unei cărți economice franceze sau a unui articol de revistă, sau chiar studierea unui articol de revistă, sau chiar studierea unei chestii financiare practice; nu, vorbesc de literatura științifică economică)? Cine din „distinșii noștri oameni politici" — de cei nedistinși nu vorbesc — „s-a dedat la această prealabilă și neapărată pregătire?", ca să ne exprimăm chiar cu cuvintele dlui Panu? Nimeni.

Deci, făcând o comparație în aceleași condițiuni între criticii și oamenii noștri politici, vom găsi că un om politic de la noi seamănă cu un critic literar care nici n-ar cunoaște literaturile străine și metoda critică întrebuințată în străinătate, și nici pe scriitorii pe care-i critică.

tuale e mai prejos. Un copil, când îl întrebi pe cine iubește mai mult, pe tata sau pe mama, răspunde pentru a nu supăra pe nici unul: „Pe amândoi mai mult". Așa și noi, pentru a nu supăra pe nimeni, răspundem: „Toate-s mai prejos".

De aici se vede clar că nu sunt împotriva faptului de a se insista asupra inferiorității noastre față cu țările mai culte; comparația asta, deși puțin măgulitoare, e chiar foarte folositoare; ea poate să ne slujească ca o emulație, să ne mai scadă din îngâmfare; și apoi adevărul trebuie spus ori de câte ori se prezintă ocazia; cred însă că e nedrept să scoți din lanțul întreg al manifestărilor noastre sociale una și să o consideri ca o excepție, când ea nu e decât unul din inelele lanțului. E nedrept, dar e și periculos: căci acela care întrebuințează acest metod exclusivist riscă să fie rătăcit în căutarea pricinilor. La un fenomen excepțional cauți și o pricină excepțională și insiști, spre pildă, cu multă energie asupra prieteniei poeților cu criticii, asupra promiscuității lor. (Da, zice dl Panu, nu-mi retrag cuvântul: promiscuitate.) Când însă fenomenul e general și când avem pricini atât de hotărâtoare și atât de bătătoare la ochi care să ne explice starea tristă a criticii noastre, și anume starea materială și culturală a țării pe de o parte, lipsa chiar a unor manifestări literare care ar da material și imbold criticii pe de altă parte, atunci ce importanță poate avea faptul că criticul și poetul au mâncat o salată de țâri împreună?

E ca și vorba aia din anecdota cu primirea lui Napoleon. Napoleon I, la intrarea sa cu trupele într-un orășel din Germania, a fost primit fără obișnuitele salve de tunuri. Furios, Napoleon a cerut explicație primarului pentru această lipsă de respect.

„Maiestate — a răspuns primarul — sunt multe pricini importante care au făcut să nu vă putem primi cu salve de tunuri. Prima e că n-avem nici tunuri, nici iarbă de puşcă, al doilea, pe cucoana preoteasă au apucat-o colicile, al treilea..."

Se zice că Napoleon a întrerupt pe primar, s-a mulţumit perfect cu pricina întâi şi a trimis preotesei condoleanţele sale pentru trista-i păţanie.

II - EPOCI ȘI CURENTE LITERARE

Ceea ce îl supără mai ales pe dl Panu e uitarea și nesocotirea literaturii celei mai vechi. „Încă nu s-a auzit ca în domeniul literaturii — zice d-sa — unde trebuie să fie o continuitate fatală, ca de altminteri în orice domeniu, mai ales intelectual, o generație nouă să se arate așa de disprețuitoare și așa de necunoscătoare față cu alta veche".

Cred că dl Panu exagerează. Nu e exact că literații de azi disprețuiesc atâta pe literații din trecut și am să găsesc expresii mai violente în Franța împotriva lui Victor Hugo, decât la noi împotriva lui Conachi și Momuleanu.

În literatura precedentă avem pe Alecsandri și Alexandrescu; și cine a negat talentul lui Alecsandri și marile servicii literare aduse de el, care e și creatorul limbii literare și a cărui influență deci se simte indirect în tot ce se scrie?

Asupra lui Alexandrescu citățm numai frumosul articol al lui Delavrancea în Revista nouă, care începe cu cuvintele: „Mare scriitor, poet însemnat"; și mai departe d-sa îl numește „român mare, poet de geniu și suflet de erou". „Abia pot cuvânta copiii — zice Delavrancea — și încep cu acest vestit vers: Un bou ca toți boii, puțin la simțire..."

Mi-aș permite asemenea să trimit pe dl Panu la articolul meu Mișcarea literară și științifică, unde arăt importanța și superioritatea în unele privințe a literaturii de la 1848.

Acolo unde dl Panu are perfectă dreptate e când zice că scriitorii mai vechi n-au nici o influență asupra poeților de azi, care se găsesc sub înrăurirea dominantă a lui Eminescu; și e iarăși adevărat ce zice d-sa că nimeni din poeții tineri de azi nu imitează, nu se inspiră din poeții trecutului nostru literar; aceștia sunt întunecați cu totul de influența lui Eminescu și a eminescianismului.

Influența lui Alexandrescu și Alecsandri în acest sens e neînsemnată, iar a celor mai vechi absolut nulă; în acest sens aceștia din urmă sunt în adevăr nesocotiți. Așa e. Decât nu pricep de ce ar părea acest fapt atât de neauzit în istoria literaturii?

Din Grecia antică ne-a rămas un document literar de o nepreţuită valoare: e comedia lui Aristofan Broaştele, o satiră literară spirituală şi muşcătoare. Aristofan, care a trăit în timpul lui Euripid şi deci în timpul domniei tragediei acestuia, se revoltă împotriva acestei domnii şi pledează cauza literaturii vechi, a tragediei lui Eschil, întunecată cu totul de aceea a lui Euripid.

Campania lui Aristofan împotriva lui Euripid şi în favoarea lui Eschil e condusă nu atât de motive estetice, cât de motive politice. Aristofan a fost un fruntaş al partidului reacţionar din vremea lui, şi de atunci câte campanii literare sunt conduse de aceleaşi motive!

Marele satiric grec pune în comedia Broaştele pe Eschil şi Euripid să concureze pe lumea cealaltă, în ţara lui Pluto, pentru întâietate, pentru sceptrul poeziei. Concurenţii încep să apere fiecare tragedia sa şi se înjură oribil: nemernic, şarlatan, corupător de copii, asasin sunt amabilităţile cu care se gratifică unul pe altul. Faţă cu argumentele solide ale celor doi concurenţi, neştiindu-se cui să i se dea întâietatea, se hotărăşte cântărirea versurilor unuia şi altuia. Se înţelege că versurile lui Eschil trag mai greu, cumpăna lui se lasă jos, a lui Euripid se ridică sus, şi Eschil, plin de mândrie, zice că poate Euripid împreună cu versurile să puie pe cumpănă şi nevastă, şi copii şi tot versurile sale, ale lui Eschil, vor trage mai greu. Natural că Aristofan face să se sfârşească concursul prin victoria lui Eschil, care pleacă pe pământ să-şi continue opera sa, să domnească asupra poeziei; în locul său, pe lumea cealaltă, îl lasă pe Sofocle, iar Euripid rămâne învins, umilit.

Dezbaterile acestui proces literar, pledoariile lui Eschil şi Euripid sunt şi azi de un mare interes estetic, dar pe noi acuma ne interesează mai ales faptul atât de important că încă în Grecia antică erau curente, epoci literare care întunecau literatura trecută şi încă pe atunci era luptă pentru reabilitarea acestei literaturi. De atunci fapte de acestea sunt nenumărate şi te încurcă nu lipsa de dovezi, ci „l'embarras de richesses".

Să luăm spre pildă literaturile moderne. Epoca lui Lessing, Goethe, Schiller a întunecat cu desăvârşire toate epocile precedente, făcându-le să mai trăiască doar în antologii şi în istoria literaturii.

Dar epoca lui Mickiewicz, care a întunecat literaturile precedente, deşi polonezii au avut în trecut o epocă de aur în literatura lor! Dar poezia poeţilor aşa-numiţi „lakers", care a întunecat cu desăvârşire poezia lui

Pope! Dar poezia lui Byron și byronismul, care au întunecat pe a poeților „lakers"!

Să luăm încă o literatură, mai cunoscută la noi în țară: cea franceză. Oare romantismul n-a înlocuit clasicismul, dând o lovitură de moarte dramei clasice? Și romantismul n-a dispărut la rândul lui sub loviturile naturalismului? Nesocotirea clasicismului de către romantici și a romantismului de către naturaliști sunt doar cunoscute și la noi, și iată pentru ce am zis că Victor Hugo a fost mai maltratat în Franța decât la noi un Momuleanu; pentru că acolo un curent literar dispare împotrivindu-se prin luptă

— și în lupta literară nu se prea măsoară cuvintele.

Se va zice desigur: bine, așa e, dar nicăieri această nesocotire n-a mers așa departe ca la noi. Depinde.

Am văzut că în Germania epoca lui Lessing, Goethe, Schiller a șters cu desăvârșire însemnătatea epocilor precedente și un scriitor care ar propune ca literații germani de azi să se inspire și să imiteze pe poeții epocii lui Klopstock, și mai ales pe acei ai epocilor precedente, ar căpăta o primire nu tocmai măgulitoare.

Dar să nu ne băgăm între boierii mari, să nu ne comparăm cu țara lui Shakespeare, Dante, Goethe. Să ne comparăm, după cum e și logic, cu o țară asemănătoare cu a noastră în cultură, ca Rusia. Istoria culturală și economică a Rusiei seamănă mult cu a țării noastre și e asemănare și în privința dezvoltării literare. În Rusia, tot în a doua jumătate a veacului trecut, a început renașterea literară.

Și deși rușii, încă pe timpul Ecaterinei, au o lucrare de mare talent: comedia lui Fonvizin Nedorosl, deși au poeți de talent ca Derjavin și Jukovski, rușii totuși socotesc începutul adevărat, nu cel istoric, al literaturii lor cu Pușkin și Lermontov, după cum și noi vom socoti adevăratul început al literaturii noastre cu Alecsandri și Eminescu.

Influența estetică a literaturii trecute asupra literaturii ruse de azi e absolut nulă.

Îmi închipui numai ce ar zice opinia publică în Rusia, dacă un critic ar sfătui pe poeții tineri să se inspire și să imiteze pe Derjavin, Batiușkov! În Rusia există o opinie publică literară.

Dar de ce să vorbim de alții? În tânăra și săraca noastră literatură n-am avut, încă înaite de Eminescu, curentul Alecsandri, „care — după cum zice

dl Panu — a ținut aproape singur încordată opinia țării în curs de peste patruzeci de ani"? Alecsandri a fost cel dintâi care a întunecat întreaga mișcare literară trecută și a întunecat pe un poet mai slab ca formă, dar mai puternic ca gândire și mai intens ca simțire poetică: pe Alexandrescu.

Ce urmează din toate aceste exemple? Urmează că ceea ce i-a părut dlui Panu un fapt unic în istoria literaturii, e un fapt general care se repetă și trebuie să se repete în toate literaturile lumii; acest fapt e rezultatul însăși legii dezvoltării literare, mai mult decât atâta: al însăși legii dezvoltării spiritului omenesc.

Vorbind ca Hegel și întrebuințând terminologia lui, am zice că aceasta e mișcarea dialectică a spiritului omenesc, unde un curent literar neagă (Hegel) alt curent, pentru a fi la rândul său negat de altul. Sau întrebuințând o concepție și un termen mai modern: aici avem a face cu o lege a însăși evoluției literare.

Un curent literar se naște, se dezvoltă, înflorește și moare, și altul îi ia locul, supunându-se acelorași legi imuabile ale evoluției universale.

„Aha — va zice un cititor prea din cale afară de perspicace — am înțeles unde o duci: adică curentul literar de azi în țara românească, fiind cel din urmă în timp, în evoluție, e superior celor trecute; deci o înapoiere la literatura trecută, pentru a ne adăpa din ea, a ne inspira și a o imita, ar fi un pas înapoi, ar fi un pas reacționar pentru literatura noastră!"

Că ar fi un pas reacționar e adevărat, dar nu pentru că literații de azi sunt superiori celor din trecut. Întreaga argumentare a excelentului meu cititor e deci greșită.

Evoluție nu e identic cu progres, după cum cred unii cetățeni onorabili: evoluția e mișcarea și schimbarea fenomenelor în timp; și din punctul de vedere al omului, această schimbare poate fi progresivă sau regresivă — prin ea însăși ea nu e nici una, nici alta. Cel din urmă fenomen în timp deci, fie în seria fenomenelor organice, fie în seria fenomenelor psihice, nu e neapărat cel mai superior din punctul de vedere al omului: se poate deci foarte bine ca un curent sau o epocă literară contemporană nouă să fie inferioară, din punctul de vedere al artei, unui curent de acum trei sute de ani.

Mai mult decât atâta: curentele și epocile literare atârnă negreșit de restul vieții sociale a unei epoci; dar aceasta nu în sensul că cea mai înaltă treaptă a dezvoltării sociale e întovărășită de cea mai înaltă treaptă a

dezvoltării artistice. Se poate întâmpla chiar contrariul, adică o treaptă de dezvoltare socială superioară să fie reprezentată și exprimată de o manifestare artistică mai săracă decât o treaptă de dezvoltare socială inferioară.

Astfel Englitera de azi e atât de superioară Engliterei din timpul Elisabetei, cât suntem noi acum superiori centrului Africii; literatura însă din vremea Elisabetei, epoca lui Schakespeare, desigur nu e inferioară literaturii de azi.

Un exemplu mai izbitor e Germania. Germania de azi, sub raport economic, politic, moral, științific, e nemăsurat superioară Germaniei de acum o sută de ani, iar literatura Germaniei de azi e nemăsurat inferioară literaturii de acum o sută de ani, a epocii lui Lessing, Goethe, Schiller. Aici s-ar putea zice că există un raport invers.

Știu că aceasta jignește bunul nostru simț, spiritul de simetrie; decât mersului firesc al lucrurilor puțin îi pasă de bunul nostru simț și spiritul de simetrie.

Desigur, acest bun simț poate să ne obiecteze: foarte bine, dar dacă literatura Germaniei de azi e așa de slabă în comparație cu epoca ei clasică, literații de azi n-au decât să se întoarcă la tradiția largă și variată a lui Lessing, Goethe, Schiller, să se inspire dintr-înșii și să-i imiteze. Sau, cum zice dl Panu, mustrând pe poețiide azi că neglijează tradiția noastră literară și au ca model numai pe Eminescu: „...O generație care s-ar inspira și ar purcede de la o pleiadă a unei mișcări literare, de o valoare relativ chiar puțină, va produce mai bine, mai bogat și mai original decât inspirându-se de la un singur poet, decât imitând servil pe un singur poet, aibă acela, el pentru el, oricât de mare valoare. Iată marea slăbiciune a literaturii noastre actuale; toți poeții, poetaștrii și poețoii s-au repezit cu lăcomie să se adape la un singur izvor -Eminescu".

Pentru aritmetica vieții practice, așa e; cu cât imitezi pe mai mulți poeți, cu atât produci mai bine; și iarăși e evident că, de pildă, zece poeți de valoare relativ puțină tot fac ei cât vreo trei de o valoare mai însemnată și deci, inspirându-te și imitând pe patru poeți de valoarea lui Eminescu, vei produce mai bine, mai bogat.

Așa e; decât, filozofiei artei puțin îi pasă de aritmetica vieții zilnice — și în artă e posibil ca, inspirându-te și imitând (pe cât poate fi vorba în artă de imitare) pe un Eminescu, să faci o operă de oarecare valoare, iar inspirându-

te (pentru producerea artistică) și imitând douăzeci de poeți, fiecare mai mare decât Eminescu, să produci o lucrare nulă.

Și iată, în puține cuvinte, cum și de ce. În veșnica mișcare numită viață, nu poate fi nici stare pe loc, nici odihnă; trebuie să mergi înainte sau îndărăt (bineînțeles,înainte și îndărăt din punctul de vedere omenesc). În această veșnică mișcare se schimbă stările sociale și împreună cu ele, și în ele, se schimbă relațiunile omenești, se schimbă moravurile, ideile, simțămintele — într-un cuvânt, modul de a simți și gândi —, iar împreună cu aceste schimbări se schimbă și literatura, care nu e decât o manifestare a acestor moduri de viață, de gândire, de simțire. Literatura fiecărei epoci exprimă deci modul de a gândi și a simți al acelei epoci. Dacă această exprimare artistică a modului de viață, de gândire, de simțire va fi sau nu făcută într-un mod superior artistic, aceasta depinde de două condițiuni. Prima e apariția și prezența în acea epocă a geniilor sau talentelor mari; aceasta e pentru fiecare epocă o condiție accidentală, fiindcă geniul e un accident fericit. A doua condițiune esențială e mediul social, condițiunile sociale înconjurătoare, favorabile pentru deplina și armonica dezvoltare a talentelor. Dacă aceste două condițiuni coexistă, literatura epocii va fi genială, dacă lipsesc mai mult sau mai puțin, va fi și literatura mai mult sau mai puțin slabă.

Dar genială sau slabă, literatura fiecărei epoci exprimă și trebuie să exprime modul de a vieți, de a gândi, de a simți al epocii corespunzătoare — și în definitiv fiecare epocă are literatura pe care o merită, pe care trebuie să o aibă.

Dar slabă sau nu, literații unei epoci ulterioare nu pot să înceapă să imiteze literatura unei epoci trecute (și dacă se întâmplă așa ceva, apoi numai în virtutea unor cauze politicosociale excepționale), pentru că ei trebuie și nu pot decât să exprime viața epocii lor, modul ei de a gândi și simți. Critica poate lua ca punct de plecare pentru opera sa o literatură trecută, pentru că arta e însuși obiectul, elementul criticii, arta e atmosfera în care trăiește și se dezvoltă critica; obiectul artei și mai ales al poeziei lirice (și rog a nu se uita că în aceste articole vorbim mai ales de poezia lirică) e însăși viața înconjurătoare; atmosfera în care trăiește și se dezvoltă poezia e însăși atmosfera morală a epocii. Iată pentru ce un poet dintr-o anumită epocă nu poate și nu trebuie să imiteze un poet dintr-o epocă trecută, oricât de mare ar fi acela — și dacă acest poet de talent mijlociu,

exprimând viața pe care el însuși o trăiește, va face o operă pasabilă

— când se va apuca să imiteze geniile trecutului și să exprime, deci, o viață pe care n-o cunoaște, n-a trăit-o, va face o operă ridicolă. Și iată pentru ce un eminescian care, sub influența lui Eminescu, inspirându-se din el și având-l ca model, va produce o operă pasabilă, când va începe să imiteze pe marele Pindar, va face o operă ridicolă.

Și iată pentru ce romancierii de azi ai Germaniei se inspiră de la contemporanii lor ruși, francezi, de la Zola, Maupassant, iar nu din Werther sau Wilhelm Meister al arhigenialului lor Goethe; da asemenea dramaturgii germani de azi sunt influențați de Ibsen, iar nu de Schiller, romancierii Italiei de azi se inspiră de la ruși și francezi, și nu de la genialul lor Manzoni ș.a.m.d.

La lumina acestor adevăruri dobândite am putea să abordăm însuși miezul articolelor dlui Panu, adică relația dintre eminescienii noștri de azi și literatura trecută; dar mai înainte, neapărat, trebuie să vedem ce e Eminescu, ce sunt eminescienii, ce e curentul eminescian, căci lămuririle în această privință ne vor lumina și mai bine asupra celor zise până acum.

III - EMINESCU ȘI CURENTUL EMINESCIAN

Când am citit întâiași dată în Epoca literară că dominarea curentului Eminescu, și în parte chiar existența lui, se datorește lăcomiei de glorie a unor poeți și complicității unui critic, mi-am adus aminte fără voia mea de niște articole economice și publiciste pe care le-am citit în organul dlui Panu, în Ziua.

În nr. 80 al acestei gazete, în rubrica Chestiuni economice, distinsul economist susține că lupta atât de acută din secolul nostru între capital și muncă, patroni și muncitori, jertfele nenumărate ce costă această luptă le datorim nesocotinței și neprevederii economiștilor care au propovăduit libertatea deplină a tranzacțiunilor, formulând-o într-o cunoscută frază: „laissez faire, laissez passer" [2].

Într-un articol scris cu prilejul torturilor din Bacău, distinsul publicist politic vorbește de starea de ilegalitate care domnește la noi, de faptul că doi oameni politici au vrut să introducă o stare legală: dnii Fleva și C. A. Rosetti, dar amândoi n-au reușit. Care e pricina insuccesului lor? „Nu stau la îndoială a zice -spune eminentul publicist — că atât C. A. Rosetti, cât și dl Fleva datoresc insuccesul lor în mare parte însuși temperamentului lor", sau lipsei de „suplețe cuvenită politică" (Ziua, nr. 76).

Dar ce are a face una cu alta, mă vor întrerupe desigur cititorii mei, ce are a face doctrina economiștilor despre neamestecul statului sau introducerea domniei legilor în țara noastră cu Eminescu și curentul eminescian?... Apoi are mult a face, pentru că în câteșitrele e aceeași greșeală în a înfățișa fenomenele -fie din domeniul economiei sociale, fie din domeniul politic social, fie din cel literar; și în câteșitrele cazurile e același mod greșit de a explica pricinile pozitive sau negative ale acestor fenomene.

E evident că, deoarece nesecotința și neprevederea economiștilor a fost pricina că „teribila sămânță de discordie și dușmănie care astăzi separă în două tabere pe patroni și muncitori" n-a dispărut sau nu s-a îndulcit, iar temperamentul lui Rosetti e

Când aceiași economiști au rupt complet cu trecutul, decretând un industrialism nou în care să fie un singur principiu dominant: „ajută că te va

ajuta D-zeu" — căci la aceasta se reduce faimosul „laissez faire, laissez passer"

— atunci ei, fără să știe poate, au semănat teribila sămânță de discordie care azi separă în două tabere pe patroni și muncitori.

Economiștii trebuiau să înțeleagă că nu e cu putință ca să lași fără nici o protecție pe cei slabi față cu acei tari, și că idealul liberului angajament și al liberei inițiative particulare pot aduce dezastruoase consecvențe (consecințe; n. ed.).

Dacă economiștii ar fi ținut seama de legislația din trecut cu privire la raporturile dintre patroni și lucrători și ar fi păstrat-o, adaptând-o noilor necesități ale marii industrii, cu aceasta ar fi cruțat o sută de ani de teribilă muncă și de enorme pagube." pricina că nu s-a întemeiat la noi domnia legilor încă acum cincisprezece ani, e natural ca și pricina curentului Eminescu să fie temperamentul invidios al poeților sau nepriceperea criticului. Și dacă economiștii ar fi fost mai cuminți și mai prevăzători, Rosetti mai cu multă „suplețe politică", iar poeții noștri nelacomi de glorie, n-am fi avut nici lupta acută și distrugătoare între lucrători și patroni, nici starea de ilegalitate, nici curentul Eminescu.

Din nenorocire, lucrurile stau altfel. „Teribila sămânță de ură și discordie între patroni și lucrători" a fost sădită de însăși treapta de dezvoltare a producțiunii economice, de marea industrie. Burghezimea, reprezentanta marii industrii, avea nevoie de învoieli libere, de libera exploatare a lucrătorilor. Și fiindcă burghezimea reprezintă progresul în producțiune, fiindcă ea era clasa dominantă, ea a făcut să predomine interesele ei; economiștii, întrucât reprezentau interesele burghezimii, au creat teorii ad-hoc pentru apărarea intereselor ei; iar dacă ar fi fost mai socotiți și ar fi luat partea lucrătorilor, n-ar fi fost ascultați și atâta tot. Ceea ce cere economistul nostru de la economiști, adică protecție legală a muncii, n-a putut fi smuls burghezimii decât după o luptă uriașă. A trebuit o luptă în sânul înseși claselor dominante, între burghezimea reprezentantă a marii industrii și aristocrațimea reprezentantă a proprietății funciare, care a luat partea lucrătorilor, și a trebuit o luptă îndelungată, plină de jertfe, de sânge și de vieți omenești din partea lucrătorilor, ca să smulgă aceste legi. Cum dar ar fi putut să facă economiștii, prin teoriile lor, aceea ce de abia a putut să facă o luptă uriașă, asemănătoare cu formidabilele procese ale naturii? Cine i-ar fi ascultat? [3] Rolul lor de împăciuitori ai intereselor acestor două

clase protivnice nu putea fi decât aproape nul.

Și cu explicația nereușitei lui Rosetti stăm tot așa.

Formele politico-sociale pe care le-a îmbrăcat țara noastră la un timp dat erau departe de a fi potrivite cu realitatea lucrurilor. Era deci fatal ca între formele politico-sociale —, reprezentate pe hârtie de anumite legi, și viața reală, relațiile reale să nască o deosebire profundă care se manifestă în primul rând prin neobservarea legilor, prin călcarea lor.

Această deosebire între starea formală-legală și starea reală în țara noastră e un fapt care domineză în parte însemnată întreaga noastră viață politico-socială de mai bine de treizeci de ani.

Pentru a remedia acest rău în toată întinderea lui, trebuie deci ridicată starea reală și relațiile reale ale vieții până la starea formală, până la instituțiile civilizate liberalo-burgheze. Aceasta e o revoluție mult mai grea decât aceea de la 1848, pentru aceasta trebuie vreme și conlucrarea a o mulțime de oameni. Dacă Rosetti ar fi avutsuplețea politică a tuturor oamenilor politici din lume, încă n-ar fi putut reuși. Rosetti, unul din cei mai iluștri reprezentanți ai acestei din urmă revoluții, a făcut tocmai aceea ce trebuia să facă pe vremea lui, ce au făcut toți oamenii mari care au atacat probleme necoapte, neajunse încă la vremea când pot să fie rezolvate. El a fost învins, necesarmente învins, dar n-a transigiat, n-a făcut concesii peste concesii sub cuvânt că e om de stat și a căzut în picioare, cu capul sus, lăsându-și numele steag pentru acei ce vor veni după el. Și în toate acestea l-au ajutat nesuplețea lui politică și nesuplețea lui de caracter.

Se înțelege: sunt alte condițiuni acum, și poate s-ar putea face și lucra altfel.

Dacă trecem acuma la eminescianism, la curentul Eminescu, vom vedea că și aici chestia e mult mai adâncă decât s-ar părea la prima vedere.

Acum patruzeci de ani, țara românească a început să sufere o prefacere radicală. O stare nouă de lucruri înlocuia o stare de lucruri consacrată printr-o lungă dezvoltare istorică. Și această înlocuire a unei stări de lucruri prin alta nu se săvârșea pas cu pas, ci relativ brusc, așa cum era impus de înseși condițiunile istorice în care se găsea țara noastră.

Libertatea iobagilor, producerea pentru vânzare, înlocuind în mare parte producerea pentru propria întrebuințare, dezvoltarea orașelor și a vieții orășenești, o constituție liberală înlocuind instituțiile politice semifeudale, drumurile de fier, telegraful, relațiile ușoare și continue cu Occidentul

european, școlile superioare și adăparea unor pături mai largi la izvoarele științei și artei Europei occidentale — iată schimbările profunde operate în viața noastră socială.

Se înțelege că această schimbare bruscă și profundă a unei stări sociale în alta nu putea să nu fie urmată de o adâncă schimbare în moravurile țării, în modul ei de a gândi și de a simți. Această schimbare în moravuri, în idei, în simțiri, trebuia să fie însemnată mai ales în păturile orășenești.

Ca să ne înfățișăm mai clar și mai plastic cât de profundă e această schimbare, mai ales în păturile culte — și când e chestia de literatură, mai ales de aceste pături trebuie să fie vorba, fiindcă ele dau și scriitori și cititori —, să comparăm viața unui tânăr mai cult de acum o jumătate de veac cu viața unuia din ziua de astăzi.

Copil: învăța puțin, ducea o viață trupește sănătoasă; tânăr: se scula dimineața, săruta mâna părinților, lua cafeaua, se ducea în prăvălie sau la slujbă, sau la câmp, se întorcea la vremea mesei, pe urmă odihna, culcatul devreme, sculatul de dimineață. A venit vremea să se însoare — îngrijeau părinții; ce grijă avea el? Însurat la vreme, gospodar. Viața lui curgea tot așa de liniștită; nevasta cunoștea gospodăria și îndatoririle ei, bărbatul pe ale lui, botezau copiii, mergeau frumos duminica la biserică. Interese mai largi intelectuale lipseau, politica în înțelesul de azi, asemenea. Zilele treceau asemănătoare unele cu altele; azi ca mâine, ieri ca azi.

Cam aceasta era viața unui om mai avut din vremea aceea; și numai oamenii mai avuți puteau să dea și oameni ceva mai culți.

Aceste condițiuni de trai, atât de nepriincioase pentru viața intelectuală, pentru lărgirea orizontului intelectual, atât de nepotrivite pentru adâncirea afectelor, sentimentelor, pasiunilor, această viață e însă foarte favorabilă echilibrului corporal și sufletesc și mai ales favorabilă sănătății corporale și nervoase, vieții animalice a omului.

Și acum închipuiți-vă, sau mai bine observați viața unui tânăr mai cult, mai ales viața de azi a proletarului muncii intelectuale

— căci mai cu seamă din clasa aceasta de oameni se recrutează și scriitorii și cititorii în zilele noastre. Copil: e plin de griji, învață mult, în școală petrece o parte însemnată a vieții: cincisprezeceoptsprezece ani. Încă de pe băncile școalei i se dezvoltă toate sentimentele de invidie, emulare, șiretenie, atât de necesare azi în lupta pentru existență. Tânăr: trebuie să dea vârtos din coate, trebuie să-și încordeze toate puterile fizice ca să poată

străbate în această luptă ucigătoare pentru trai.

Această luptă durează toată viața și fiecare zi din viață e otrăvită de nesiguranța zilei de mâine.

Ziua, muncă și muncă nervoasă; noaptea, teatru enervant, pe urmă cafenele, petreceri, de multe ori desfrâuri. Și luxul strălucitor, aprinzător de dorințe, de invidie amară, și sărăcia umilitoare, aprinzătoare de ură, și zgomotul orașului, gazetele zilnice, aducătoare de știri din câteșipatru colțuri ale lumii, și politica, arta, toate excită gândirea, exaltează simțămintele, zguduie nervii. Dar viața erotică socială, poate mai importantă decât toate.

Copil: e deja inițiat în toate misterele amorului, în toate tainele corupției; simțămintele sexuale exaltate peste măsură, se amorezează de zece ori până la însurătoare și se însoară istovit de bărbăție. [4]

Această viață e imens deosebită de cea din epoca trecută: e atât de prielnică lărgirii orizontului intelectual, încât aproape amenință hotarele inteligenței; e atât de potrivită pentru adâncirea sentimentelor, afectelor, pasiunilor până la exaltarea lor patologică, dar totodată și atât de defavorabilă sănătății și echilibrului corporal și sufletesc! Ea produce neurastenia, nevroza, întrun cuvânt acea stare patologică sufletească pe care oamenii care o simt, dar nu știu s-o explice, o numesc: boala veacului.

Această stare sufletească nouă, aceste gânduri zbuciumate, chinuitoare trebuiau să fie exprimate într-o formă artistică.

Care era forma și genul literar în care putea să fie mai cu succes exprimat acest nou état d'âme sau, în traducere incompletă, această nouă stare sufletească?

Un om care știe să analizeze producțiile artistice în legătură cu stările sociale în care ele iau naștere, ar putea cu ușurință să prezică genul și forma literară care va exprima mai cu succes modul nou de a simți, de a gândi.

Gândurile zbuciumate care apasă cugetarea, simțămintele adânci, chinuitoare, care amenință să rupă inima, pot fi exprimate numai direct, ca proprii cugetări și simțiri, dar nu indirect, ca simțirile și cugetările altora.

Un scriitor zbuciumat de gânduri, chinuit de pasiuni e în mod necesar individualist, e prea ocupat de propriile sale idei și simțiri ca să le aștearnă altmintrelea decât ca exprimare a eului său.

Genul literar, însă, care exprimă mai bine sentimentele și suferințele

individuale e genul liric, un gen mai ales subiectivist și individualist.

Acest gen literar, atât de individualist, e foarte potrivit pentru societatea burgheză, atât de egoistă și de individualistă, al cărei principiu esențial e atât de bine exprimat de economiștii burghezi în celebra formulă: „Fiecare pentru dânsul și Dumnezeu pentru toți".

E deci foarte explicabil de ce în societatea modernă burgheză, în Europa Occidentală, lirica a luat o dezvoltare atât de exagerată, a inundat chiar, în mod nejustificat, genurile literare cu care n-ar fi trebuit să aibă decât foarte puțin comun și a căzut în exagerări ridicole la decadenți. Lirica era deci acel gen literar care trebuia să exprime acest nou mod de a gândi și a simți al unor anumite pături sociale la noi în țară. La noi chiar mai exclusiv decât în Occidentul Europei, și aceasta pentru două cauze. Prima, fiindcă acest torent de idei, impresii, simțăminte chinuitoare ne-a venit mai pe nașteptate, mai brusc, și a trebuit deci să zguduie și mai mult sufletul nepregătit; a doua, fiindcă prin starea noastră înapoiată culturală n-am fost pregătiți pentru un gen superior — romanul.

Era deci natural ca la noi un poet liric să fie acela care, exprimând propriile sale gânduri și simțăminte zbuciumate, să exprime totodată starea de suflet (l'état d'âme) a epocii sale; și am avut norocul ca ăst poet să fie nu numai liric, dar să fie și un mare poet, să fie Mihai Eminescu.

Eminescu a fost oare un geniu, a fost numai un mare talent? Din nenorocire, aceste epitete sunt așa de relative! Atâta e sigur, că în exprimarea sentimentelor erotice ajunge până la Musset, în exprimarea gândurilor înalte până la Lenau — și aceasta nu e puțin.

Sunt și alte merite care îl pun pe Eminescu între cei aleși, între marii artiști.

Eminescu, ca toți marii poeți lirici care au făcut epocă într-o literatură, și-a făurit singur instrumentul pentru creațiunea lui, el a creat limba lirică necesară pentru exprimarea unor idei și sentimente adânci de care nici nu visa literatura trecută.

Al doilea, ca toți marii artiști, Eminescu a fost profet prin arta lui, cu alte cuvinte el a exprimat idei, sentimente, stări sufletești care tocmai în urmă trebuiau să se dezvolte mai cu putere.

Aici e explicarea faptului pe care-l aduce dl Panu și căruia îi dă o explicație greșită, anume că Eminescu n-a fost băgat în seamă la început și a devenit celebru după ce a înnebunit.

Când Eminescu a început să scrie, toate relațiile sociale schițate mai sus nu se dezvoltaseră încă în totul și deci nici stările sufletești cărora ele dau naștere. Dar cu marea sa inimă și cu ochiul său profetic el a văzut și a simțit viața care se închega împrejurul său și care trebuia să ia o dezvoltare mai mare mai târziu. Iată de ce Eminescu n-a fost înțeles de la început. Aceasta se întâmplă de altmintrelea mai cu toți marii poeți și mai totdeauna din aceeași cauză.

Al treilea fapt care îl pune pe Eminescu în rândul marilor artiști și care îi dă dreptul la o glorie pe care trebuie s-o împartă cu puțini artiști chiar în literaturile mai vechi, e tocmai faptul de care acuză dl Panu curentul eminescian: lipsa de continuitate cu literatura trecută.

Să nu se creadă că fac paradoxe. În adevăr, poezia lirică nu e un monopol exclusiv al epocii noastre, ea a existat în toate epocile literare însemnate; în vremea noastră ea a luat o dezvoltare mai mare, a devenit mai bogată, mai profundă în exprimarea adâncilor și zbuciumatelor sentimente.

Țările culte însă, cu un bogat trecut literar, au avut și o poezie lirică trecută bogată și chiar epoci istorice întrucâtva asemănătoare cu epoca noastră, deci favorabile înfloririi liricii: astfel pomenim în treacăt epoca lirică a lui Petrarca. În alte țări deci, un mare poet are predecesori și în trecut, și uneori chiar în epoca lui; și dacă orice mare artist reformator în arta sa făurește el singur instrumentul creării, formează limba și modul exprimării pentru creațiunea lui, aceasta îi era mult mai greu lui Eminescu decât celor cu o literatură mai veche. Eminescu n-a avut aproape predecesori. Lirica, și mai ales lirica erotică, în literatura noastră trecută e nulă; e aproape nulă și la Gr. Alexandrescu. La Alecsandri ea e gingașă, frumoasă, dar superficială; și zbuciumata lirică a lui Eminescu n-are nici o asemănare cu cea elegantă și veselă a lui Alecsandri.

Iată deci opera lui Eminescu. Și iată de ce el are atâta influență puternică, iată de ce a creeat o școală, un curent dominator în literatura noastră, căruia i-a dat numele, și iată de ce epoca noastră literară va fi numită epoca lui Eminescu.

Să vedem acum școala lui: ce sunt eminescienii, ce e curentul eminescian?

Înainte de a vedea ce e școala lui Eminescu, am face următoarea întrebare: oare fără Eminescu, dacă s-ar fi întâmplat nenorocirea ca el să moară în copilărie, curentul liric de azi ar fi fost el cu totul altul, ori poate

nici n-ar fi existat?

Neîndoielnic că ar fi existat. Ca formă ar fi fost întrucâtva inferior, ar fi purtat alt nume, dar ar fi avut aceleași caractere esențiale. Și acum cred că e ușor de văzut de ce.

Curentul Eminescu e produsul unei anumite stări sufletești, caracteristice pentru epoca noastră și deci curentul s-ar fi produs în orice caz. Independent de influența lui Eminescu, au scris pe atunci în aceeași direcție lirică: Zamfirescu, Ronetti-Roman, Nicoleanu — la acesta din urmă sunt versuri frumoase, admirabile, care prin frumusețe și energie se apropie de ale lui Eminescu. Numai că nimeni dintre ei n-a avut atâta talent ca să exprime aceleași idei și sentimente cu aceeași profunzime, cu aceeași strălucire.

Poetul eminescian nu exprimă anume simțăminte și gândiri pentru că-i place Eminescu, ci îi place așa de mult și îi produce așa de mare impresie Eminescu, pentru că exprimă anume gândiri și simțăminte care îl zbuciumă și pe el, pe tânărul poet. Un scriitor de talent, eminescian, exprimă propriile sale gândiri și simțăminte, nu gândirile și simțămintele lui Eminescu — cu câtă putere și originalitate, asta natural depinde de mărimea talentului. Numai cei lipsiți cu desăvârșire de talent nu vor reuși să exprime propriile lor simțiri și gândiri și de aceea vor transcrie pe Eminescu; dar operele acestor lipsiți de talent, ca și ale acelora care scâncesc și plâng, fiindcă așa e moda, aparțin coșului redacțiilor — și aceștia, ori pe cine ar imita, ori de unde s-ar inspira, tot nuli vor rămânea.

Dar e absolut nedrept a nega personalitatea artistică la un Vlahuță, O. Carp, Duiliu Zamfirescu și la Beldiceanu, I. Păun, Traian Demetrescu, Popovici-Bănățeanu, Gheorghe din Moldova, A. C. Cuza, Stavri, Radu Rosetti, Gorun, Steuermann, Iosif, G. Ranetti, Cișman, Pavelescu și câțiva alții.

Ceea ce face să fim așa de nedrepți și să negăm originalitatea eminescienilor e tocmai acea comunitate în modul de a simți și a gândi, impusă de însăși epoca în care trăim.

Natural că prin asta nu vreau să spun că Eminescu a monopolizat poezia lirică a epocii noastre și că modul de a simți și a gândi al vremii noastre nu poate găsi și un mod deosebit de exprimare; dar pentru aceasta se vede că nu s-a născut încă al doilea Eminescu. De altmintrelea cine ar putea să nege personalitatea artistică și originalitatea lui Vlahuță sau O. Carp? Ca să arăt

cât de mult stăpânește un anumit mod de a gândi și a simți întreaga poezie lirică a epocii noastre, voi aduce aici două exemple caracteristice:

A. Macedonski, rivalul atât de învins al lui Eminescu, după cum se știe, toată viața s-a luptat împotriva acestuia. În opera poetică a lui Macedonski, atât de inegală, sunt și versuri frumoase, generoase, energice — și aceste versuri sunt cam eminesciene. Dar Macedonski va protesta și va arăta că tot ce a scris e în afară de influența lui Eminescu. Cred — și aceasta face cinste originalității d-sale, dar dovedește și mai bine ceea ce susținem.

Dar Macedonski a vrut să fie original cu orice preț, să nu se asemene deloc cu curentul dominant și astfel, din originalitate în originalitate, a ajuns la la poezia decadento-simbolistă-impresionistă-harmonistă. Dar decadentismul modern nu e altceva decât degenerarea liricii moderne însăși, e un termen la care trebuie să ajungă lirica în evoluția ei, bătrânețea, degenerarea, decăderea liricii, e un termen deci la care trebuia să ajungă și lirica eminesciană. Astfel se poate zice, cu drept cuvânt, că Macedonski, în lupta sa cu orice preț pentru a fi original, pentru a nu fi al epocii sale, pentru a nu fi eminescian, după mult înconjur ajunge eminescian decadent.

Iată altă pildă: dl A. Bacalbașa dirija acum un an, cu talent și cu mult brio, o foaie literară: Adevărul literar.

În acestă foaie, spiritualul scriitor își bătea joc cu multă vervă de văicărelile, de „pleurnișeria" poeților eminescieni.

Dar A. Bacalbașa scrie uneori versuri — și versuri frumoase; și în aceeași vreme, chiar cu sarcasmele împotriva plânsetelor poeților, Bacalbașa a scris o serie de strofe în proză care denotă un temperament de poet. În aceste strofe însă se exprimau niște sentimente atât de triste, întunecate accente atât de plângătoare, încât întreceau pe ale multor eminescieni. Aici vedem deci cum chiar un om care pricepe neajunsurile unui curent literar și le arată ca atare dintr-un punct de vedere social mai înalt, când va voi și va putea să-și exprime sincer într-o formă artistică propriile sale sentimente, va dovedi adesea că sentimentele lui adânci sunt cele dominante ale epocii.

Iar pentru dl Panu, curentul și dominarea lui se datoresc invidiei și lăcomiei de glorie a câtorva poeți și complicității unui critic.

Și acuma putem trece la însuși remediul propus de dl Panu împotriva sărăciei noastre literare.

IV - REMEDIUL DLUI PANU

După toate dezvoltările făcute, să trecem la însuși fondul articolelor dlui Panu: pricina slăbiciunii literaturii noastre de azi și remediul acestei slăbiciuni.

O întrebare va fi sugerată desigur în mintea fiecăruia. Literatura noastră de azi e slabă. Bine: dar cum poate fi pricina acestei slăbiciuni faptul că poeții noștri nu se inspiră din poeții renașterii noastre literare și nu îi imitează?

Cum? Un tânăr poet, exprimându-și simțămintele și ideile proprii care îl chinuiesc, trăind în epoca producătoare a acestor simțăminte și idei, având ca model un maestru care a exprimat un mod analog de a gândi și a simți, va produce totuși o operă slabă; cum s-ar putea ca același tânăr, exprimând simțăminte străine lui, dintr-o epocă moartă și imitând poeți slabi, să producă o operă de valoare? Asta nici telepatia n-ar putea s-o explice.

Să imite? Să se inspire? Să aibă ca model? Dar ce anume să aibă de model un tânăr poet liric de azi? Să nu exagerăm, să nu luăm ca pildă lirica erotică de calibrul următor:

Zori de ziuă se revarsă
Și ochii încă n-am închis;
Cum să-i închid când ei varsă
Pâraie de foc aprins?
Ah, moarte! numai la tine
Scăparea mea poate fi:
Dar la necaz moartea vine?
Și omul poate muri?

Sau la Anton Pann:

Eu eram de cotitură,
Stând pe sub umbritură,
Când cu mândră pășitură
Ea venea cântând din gură.
Of! jurat să fie ceasul
Când plecai și făcui pasul;
Să fi căzut să-mi rup nasul

Decât să-i aud ei glasul.
Că de nu-i vedeam frumsețea
Și din ochii ei blândețea,
Nu m-ar fi cuprins iubețea
Să-mi răpuie tinerețea. ș.a.m.d.

Să nu luăm ca pildă poeziile acestea, deși de calibrul lor sunt destul de multe. Nu, să luăm ca pildă poezia erotică a lui Alecsandri, cum e următoarea:

Cu Niniță-n gondoletă
Când mă primblu-ncetișor,
Trecătorul din piațetă
Ne privește-oftând cu dor.
Atunci cerul se-nsenină,
Lucind vesel l-amândoi
Ș-Adriatica s-alină,
Se alină pentru noi.

Poezia e gingașă, frumoasă, elegantă, veselă. Dar nu e oare clar, fără nici o teorie, că această poezie vorbește foarte puțin amorezatului de azi? Iubirea e azi un simțământ mai puțin vesel, mai adânc, mai zbuciumat; și aceasta într-un grad mai intens încă la un temperament de poet.

Iată de ce pentru exprimarea acestui sentiment azi sunt necesare versurile fascinante chemătoare, hipnotice ale lui Eminescu: Cobori încet aproape, mai aproape...

Sau versurile molatice, voluptuase ale lui Vlahuță, sau versurile aproape isterice ale lui Beldiceanu.

În Epoca literară e retipărită o poezie a lui Văcărescu, Imaginația. Poezia e frumoasă. Imaginația și muzele apar poetului în chipul unor zâne. Frumoase, pline de veselie, de haz, ele presară flori, dansează învârtindu-se în jurul poetului și-i dau tot ce le cere. Asta e muza lui Văcărescu.

Oare tot astfel e și muza poeților noștri de azi? Închipuiți-vă, mă rog, pe Vlahuță, Carp sau pe regretatul Beldiceanu sărind și învârtindu-se cu muzele lor, dansând cu ele vreun pas de quatre [5] ... Vajnică ar fi poezia aceea! Și mai ales sinceră...

Muza poetului de azi e tristă și, când râde, râde printre lacrimi; mai adesea îl face pe poet să plângă; sau despletită, cu brațele goale în jurul gâtului lui, plânge împreună cu el, amândoi copii triști ai unei vremi

nenorocite! Muza de azi e acea din Nopțile lui Alfred de Musset.

Se înțelege că noi vorbim aici despre ceea ce este într-un mod necesar, nu despre aceea ce ar fi trebuit să fie; or fi pricepând și poeții că veselia e preferabilă tristeții; decât poezia lirică e izvorâtă din adâncurile sentimentelor, iar nu din socotință rece.

Dar sunt măcar multe poezii ca Imaginația lui Văcărescu? Să ia ca model? Să imite? Dar ce să imite? Să nu alegem noi, că s-ar putea zice că exagerăm; de aceea să luăm ca pilde modele pe care ni le aduce Epoca literară pentru ilustrarea teoriei dlui Panu; aceste modele au fost strânse și alese de un om de mare talent și de mult gust literar — Caragiale.

Mă uit la aceste modele și mă mir: ce ar putea anume poeții noștri să imite și de unde ar putea să se inspire?

Fabulele lui Alexandrescu sunt frumoase, dar fabula e un gen inferior și un gen literar mort — și nu noi vom reînvia morții. Încolo, ce să imite? Povestirile lui Pann, Bălcescu, Oițele lui Tirs a lui Văcărescu?

Închipuiți-vă numai pe Vlahuță, pe Carp inspirându-se din Oițele lui Tirs, pe regretații Beldiceanu, Traian Demetrescu având ca modele cvasi-poeziile lui Bălăcescu, pe Duiliu Zamfirescu, Stavri, A. C. Cuza imitând și având ca model interminabilele povestiri ale lui Pann, cum Hogea a învățat să vorbească un măgăruș sau cum a făcut o sobă pe roți; iar toți având ca model și următoarea poezie a lui Pann, tipărită în Epoca literară:

Vinul e veselitor
Mâhniților tuturor;
Vinul e doftorul bun
Al boalelor de comun,
Balsamul celor răniți,
Odihnul celor trudiți.

Nostimă poezie am fi avut grație tuturor acestor modele! Poezia noastră o fi acum slabă; atunci ar fi ridicolă, barocă! Pornind pe această cale a inspirării și a imitării, poezia noastră de azi s-ar preface într-o adevărată caricatură.

Dar literatura trecută, mai ales până la Alecsandri și Alexandrescu, nu poate să aibă nici măcar o influență indirectă.

Și aici e locul să arătăm în câteva cuvinte deosebirea între influența directă a unei opere de artă care servă de model, care poate întrucâtva să determine o creare artistică, și influența indirectă.

Influență directă exercită un mare poet asupra altora când e înrudit cu ei sufletește; această influență se va arăta atunci în lirică, în modul de a exprima ideile, sentimentele și va determina școli deosebite: școala lui Lamartine, a lui Musset, Byron, Eminescu. În dramă această influență directă se va arăta în modul de a trata caracterele, coliziunea de caractere și pasiuni și va determina deosebirea, de pildă, între drama clasică a lui Corneille, Racine, drama romantică a lui Hugo, drama modernă a lui Ibsen. Numai aici, în această influență directă, poate fi vorba de inspirare, de imitare artistică. Această înrâurire directă se manifestă în însăși opera de artă.

Dar mai e și o altă influență, indirectă. Fiecare poet este și cititor, ca oricare altul, și deci un admirator al marilor opere de artă ale tuturor timpurilor. Aceste opere de artă trebuie să producă asupra lui o impresie puternică, neștearsă, care, perfecționând însuși sufletul artistului, instrumentul creării, trebuie să influențeze și asupra creațiunii, asupra operei sale. Această influență e inconștientă, nevădită nici pentru artist, nici pentru cititorii lui; dar, totuși, ea este. Hrana artistică primită e prefăcută în organismul sufletesc al artistului și se manifestă într-o creațiune artistică neasemănătoare cu ea însăși, după cum hrana materială în organismul material se preface în sânge, nervi, energie vitală.

Pentru un adevărat artist, această hrană sufletească primită din cărți, din citirea operelor literare mari, e mult mai puțin însemnată decât cea primită direct din viața înconjurătoare; dar totuși are și însemnătatea sa.

Goethe n-are influență directă asupra nuveliștilor germani de azi; influența lui Maupassant e mult mai însemnată; dar influență mare indirectă trebuie să aibă, pentru că în Germania cine n-a citit și n-a admirat nepieritoarele frumuseți din marea operă a lui Goethe?

Din nenorocire, chiar influența indirectă a renașterii noastre literare nu poate fi decât mică.

Dacă și un talent mai mic poate exercita influență directă numai prin faptul înrudirii sufletești, prin faptul că exprimă aceleași mod de a gândi și a simți; pentru a putea avea influență indirectă, în sensul arătat mai sus, scriitorii trecutului trebuie să fie genii sau talente foarte mari, operele literare ale trecutului trebuie să fie opere nepieritoare, nepieritoare frumuseți.

Unde avem noi așa opere până la Alecsandri și Alexandrescu? Și chiar

opera acestora este oare ea așa de mare? Pe cât este, își și exercită influența sa. După cum am zis, în tot ce se scrie, se simte influența lui Alecsandri, care e doară întrucâtva creatorul limbii literare moderne.

De altmintrelea este un mare poet în trecutul nostru literar, care a avut o influență indirectă și chiar o influență directă asupra literaților și poeților noștri. Acest mare poet e unicul poate care a exprimat în adevăr modul de a gândi și a simți al poporului românesc; care n-a imitat — câteodată copiat chiar — pe poeții străini fără nici o relație cu viața înconjurătoare, cum au făcut atât de adesea poeții renașterii noastre literare. Acest mare poet e însuși poporul românesc în admirabilele lui poezii populare. Dl Panu nici nu pomenește despre dânsul. Știe d-lui că pentru acest poet generația de azi are nu numai respect artistic, dar chiar un cult, câteodată un cult exagerat? Și aici vedem clar cum un poet care poate și trebuie să se impuie unei generații de poeți, se impune fără ajutorul îndemnurilor patriotice și al protecției criticilor.

Dacă e ceva și mai straniu decât învinuirea poeților că n-au imitat pe poeții renașterii noastre literare și nu s-au inspirat dintr-înșii, e învinuirea făcută criticii — care, după dl Panu, e marele vinovat în această nesocotire a poeziei trecute — că ea trebuie să explice poeților noștri de azi poezia trecută și să-i facă s-o admire; și n-a făcut-o. Dar mai întâi, ca să sugereze pentru Conachi, Văcărescu, Cichindeal etc. atâta admirație profundă, încât aceasta să poată determina crearea poetică, critica însăși trebuie să aibă acest entuziasm și admirație; altfel ar minți. Și dacă nu le are, cum poți să-i găsești vina? Doar Conachi, Momuleanu, Budai-Deleanu, Cichindeal n-or fi în afară de discuție ca Shakespeare, Dante și Goethe!

Dar să pesupunem că un critic a înțeles frumosul din literatura veche și l-a explicat altora. Sunt oare suficiente toate demonstrările critice, pentru a excita o admirație atât de profundă, încât să influențeze crearea artistică? Nicidecum. Această admirație profundă a artistului e și dânsa tot atât de spontanee, mai ales în poezia lirică, ca și creațiunea însăși. Și dacă tinerii noștri poeți, citind pe poeții trecutului (și doar în școală sunt obligați să învețe bucăți alese din ei), nu se pătrund de această admirație, prin ce minune ar putea să le-o insufle critica?

Dar cum rămâne cu continuitatea? „În domeniul literaturii — zice dl Panu — trebuie să fie o continuitate fatală, ca de altminteri în orice domeniu, mai ales intelectual..." Dacă ar fi trebuit să fie o continuitate

fatală, ar fi fost și la noi; și dl Panu se plânge de contrariul?

În dezvoltarea noastră socială am sărit brusc dintr-o stare socială în alta, fără atâta pregătire ca în alte țări; nouă ne lipsește continuitatea în toate domeniile vieții. Avem noi oare această continuitate pe terenul material, unde de la un plug de lemn am sărit la mașini agricole, de la căruță proastă la drum de fier; o avem noi oare pe terenul intelectual, unde de la învățătura sărăcăcioasă de odinioară am sărit la cele din urmă manifestări științifice ale spiritului omenesc; avem noi această continuitate pe terenul moravurilor? Și când toată viața noastră socială vădește această lipsă de continuitate, cum ar putea manifestarea literară, care e reflexul vieții, să n-o aibă?

Dar respectul pe care trebuie să-l aibă poeții tineri pentru predecesorii lor!

Să ne înțelegem mai întâi despre ce fel de respect e vorba aici sau mai bine despre ce fel de manifestare a respectului. Dacă e vorba ca aceasta să se manifeste prin inspirare și imitare artistică, atunci foarte bine fac poeții noștri că n-au acest fel de respect pentru poeții din trecut.

Dar de când oare respectul și admirația pentru predecesori trebuie să se manifeste prin imitare?

Oamenii primitivi, care cei dintâi au găsit modul de a produce o scânteie de foc prin frecarea a două bucăți de lemn, au făcut cea mai mare descoperire de când trăiește omenirea, au făcut posibilă toată dezvoltarea ulterioară a omenirii. Și geniul grec a simțit aceasta și i-a îndumnezeit pe acești inventatori primitivi, personificându-i în zeul Prometheus, cea mai mare creație a spiritului poetic religios. Dar această venerație, care merge până la îndumnezeire, n-a făcut, sper, pe nimeni să imite pe oamenii primitivi și, din prea mare respect pentru continuitate, nimeni nu va freca două lemne, până i-or ieși ochii din cap, pentru a aprinde o țigară.

Precum vedem, a respecta pe predecesori nu vrea să zică deloc a-i imita, ci a le recunoaște meritul pentru tot ce au făcut în epoca lor.

Dacă și acest respect ar lipsi la unii din literații noștri, ar fi foarte regretabil: acești literați n-ar fi nici culți, nici inteligenți.

În evoluția unei literaturi se poate ca o operă de mai puțină însemnătate artistică chiar să fi avut mai mare influență asupra dezvoltării literare decât o operă mai însemnată. A cunoaște importanța relativă a scriitorilor trecutului e, desigur, foarte interesant. Un om cult, fie el literat sau ba,

trebuie să cunoască amănunțit istoria literaturii țării sale, după cum trebuie să cunoască și istoria politico-socială. Dacă la noi lipsesc încă aceste cunoștințe, vina nu e a acelora pe care dl Panu îi învinuiește.

La noi nu există încă o istorie mai amănunțită a literaturii, nu există încâ o ediție critică a scriitorilor mai vechi; căci chiar cei neînsemnați din punct de vedere estetic pot avea o valoare istorico-literară.

Mare însemnătate estetică nu va avea o lucrare de acest fel, căci ceea ce e important în această privință se cunoaște deja, dar va avea însemnătate istorico-literară și lingvistică.

Pentru a scoate la lumină o atare lucrare nu e nevoie nici de talent, nici de vocație artistică, ci de munca stăruitoare și continuă a câtorva muncitori conștiincioși: trebuie mijloace și mijloace multe și cine altul e obligat să facă această operă decât Academia, care în definitiv altă însărcinare nici nu are și care dispine de mijloace imense?

Pe de altă parte, și școala ar trebui să dea în programele ei mai mare loc studiului literaturii trecute.

V - CE-I DE FĂCUT?

Dar oare nu există nici un remediu pentru sărăcia noastră literară de azi?

Pentru a găsi leacul, trebuie totdeauna să cunoaștem pricinile boalei și aceste pricini ale sărăciei noastre literare au fost lămurite de critica noastră, așa săracă cum este, și au fost lămurite, paremi-se, cât se poate de satisfăcător. Prima pricină e lipsa de genii sau de mari talente.

Împotriva acestei pricini n-ai ce să faci: geniile sunt totdeauna rare, sunt fericite accidente, și doar nu prin faptul că ne vom întoarce la tradiția largă și variată a literaturii trecute vor începe femeile române să nască genii!

E vorba, așadar, numai de talentele pe care le avem și numai despre ele vorbește dl Panu.

Și e de netăgăduit că avem talente. Avem talente însemnate, ca al lui Coșbuc, Caragiale, Vlahuță, avem talente ca Delavrancea, O. Carp, Duiliu Zamfirescu; toți pe care i-am pomenit sunt oameni de mai mult sau mai puțin talent. O nuvelă a lui Bujor, Mi-a cântat cucu în față, ar fi fost remarcată și într-o literatură mai bogată ca a noastră; tânărul care scrie sub pseudonimele Tomșa sau A. Toma are talent și mult talent; H. Lecca e un om de talent; A. Bacalbașa are fără îndoială talent literar; de asemenea Teleor, Basarabeanu, V. Morțun, Sofia Nădejde și alții; nu mai vorbesc de cei mai bătrâni, cum e dl Hasdeu, un om de talent mare, superior.

Dacă toate aceste talente s-ar putea dezvolta până la marginile indicate lor de natură, dacă ar fi putut să producă tot ce potențial a fost sădit în ele, natural că am fi avut o literatură mai însemnată — în orice caz mai bogată decât cea de azi.

Care sunt deci pricinile ce împiedică această dezvoltare literară?

Prima e piedica materială. Un literat la noi nu poate trăi din munca de literat: deci literatura nu poate să ajungă o profesie, și de aici — diletantism. Pe de altă parte, ocupațiile grele, distrugătoare, prozaice omoară avântul artistic.

Altă pricină și mai importantă e totala lipsă de entuziasm pentru literatură; în țara noastră n-avem cititori. Atenția publicului cult e îndreptată cu totul în altă parte. Politica îi absoarbe pe toți. Cel mai neînsemnat fapt

politic pasionează opinia publică mai mult decăt zece poezii frumoase. Lupta pentru existență și lupta pentru a parveni absoarbe toate puterile păturii așa-zise culte.

Numai o atmosferă de entuziasm însă poate ajuta dezvoltarea talentelor, poate face posibilă o eflorescență artistică.

Altă pricină însemnată e concurența literaturii franceze și în general a literaturilor străine. Aceasta e pentru literatura noastră tot așa de fatală ca și concurența industriei străine pentru industria noastră. Publicul cult citește la noi franțuzește, câteodată chiar mai bine decât românește; deci, întrucât are nevoie de hrană estetică, el poate să și-o îndestuleze dintr-un izvor atât de bogat cum e literatura franceză. Toate îndemnurile patriotice de a consuma producțiunile naționale vor fi mai puțin eficace în ceea ce privește literatura decât în ceea ce privește industria; pentru că atârnă de voia mea să consum un articol industrial mai prost din producția națională, dar nu atârnă de voia mea să gust o nuvelă slabă fiindcă e scrisă de un român.

Citirea literaturilor străine face ca publicul nostru cititor să devie foarte exigent față cu literatura română plăpândă, să-i aplice norme de comparație și să-i puie cereri pe care, natural, ea nu le poate satisface.

De aici o nesocotire, nedreaptă dacă vreți, dar foarte explicabilă, a tinerei noastre literaturi. Chiar scriitorii români mai de talent și mai bătrâni care, în virtutea iluziilor firești ce și le face fiecare artist despre propria sa lucrare, cred că opera lor e la nivelul literaturilor străine, când e vorba de a judeca opera altuia, îi aplică imediat, ca termen de comparație, operele similare străine și i-l aplică cu toată vigoarea invidiei profesionale. Rezultatul e că opera începătorului e maltratată oribil.

În astfel de condițiuni materiale și morale trăiește și se dezvoltă literatura noastră.

Ce să ne mai mirăm deci de sărăcia noastră literară și să-i căutăm pricinile D-zeu știe unde, când ele sunt așa de aproape? Mai degrabă ar trebui să ne mire că ea nu se găsește într-o stare și mai rea.

Natural că aceleași sunt pricinile stării triste în care se găsește și critica noastră. Pentru prosperarea criticii se cere, încă mai mult decât pentru poezie, o atmosferă de entuziasm; pentru prosperarea criticii e nevoie și de existența unor însemnate producțiuni artistice. O critică în sensul modern al cuvântului poate să fie făcută numai scriitorilor care în opera lor și-au manifestat întreaga personalitate artistică. Avem noi multe opere de aceste?

În așa condițiuni poate să se dezvolte, de bine de rău, criticarecenzie, dar nu cea modernă.

În trecutul nostru literar avem două epoci interesante pentru critica modernă. Prima e epoca Alecsandri-Alexandrescu și alții, a celor de la 1848; critica acestei opere ar putea reînvia o întreagă epocă istorică. A doua operă și mai interesantă e poezia poporului nostru; critica ar putea reînvia aci psihologia poporului românesc cu toată viața lui tristă, nemângâiată. Dar pentru aceste opere trebuie ani și ani de muncă, de muncă liniștită. Și cine ar putea s-o facă la noi, chiar dintre acei care au aptitudinea necesară? Cei bogați n-au grija literaturii, cei săraci n-au ce mânca.

În afară de aceste două opere, literatura epocilor precedente, după credința mea, nu poate da material pentru o lucrare critică în sensul modern al cuvântului. Întâi, pentru că în această literatură nu există o operă artistică de o valoare însemnată; și al doilea, pentru că și ceea ce are valoare artistică e, în mare parte, imitație din literaturile străine, fără nici o relație cu viața românească de atunci.

Gândească-se numai cititorii noștri ce relație există între muzele și idilele lui Văcărescu, între erotica acestuia și a lui Conachi, o erotică imitată din străinătate, uneori pornografică, și viața patriarhală de atunci? Ce relație aveau toate aceste: Către Leandru ce nu vine sau Eloiza către Abelard ale lui Conachi cu viața ce-l înconjura? De altminteri aceasta e credința mea. Crearea critică e și ea liberă; și dacă se va pătrunde cineva de opera poeților mai vechi pentru o lucrare critică, cu atât mai bine pentru el!

Dar soluția! Unde e soluția? Ce e de făcut pentru ridicarea nivelului literaturii noastre în toate manifestările ei?

Oh, știu; pe cititori îi interesează mai ales soluțiile, și aceasta cu drept cuvânt; din nenorocire însă, în sensul care le caută cititorii — ele nu există.

O, dacă iscoditorii de soluții ar putea să găsească remedii pentru o stare intelectuală care e legată de întreaga stare socială a unei țări! Astfel de soluție numai vremea o poate aduce. În privința materială, ce e drept, se făcuse o propunere ca statul să intervie și să dea subsidii, să instituie pensii pentru poeți.

O propunere mai detestabilă, mai degradatoare, nici nu se poate închipui.

Dar dacă nu se poate da o soluție, un sfat bun se poate da literaților, poeților noștri.

Opera artistică și mai ales cea lirică, fiind expresiunea însăși a

personalității sale, artistul să caute să-și perfecționeze această personalitate printr-o cultură mai vastă, prin sentimente și idealuri mai înalte.

Acest sfat, pe care l-am dat mai demult, a făcut mult sânge rău confraților mei. Ei au protestat că sfătuiesc pe poeții noștri să puie socialismul în versuri.

Oamenii aceștia nu pricep cel puțin atâta: că lirica despre care era vorba acolo e o exprimare a sentimentelor, ideilor și idealurilor poetului însuși și deci a se pătrunde de sentimente și idealuri mai înalte însemnează o lirică mai înaltă. În altă țară mai cultă, sfatul ar părea că se înțelege de la sine, poate părea chiar banal — la noi a ridicat proteste și discuții.

Al doilea sfat ar fi să citească mai mult, să capete mai multă cultură artistică literații noștri! Cunoștința aprofundată a tuturor maeștrilor literaturilor mari: Homer, Dante, Goethe ș.a.m.d. lărgește orizontul artistic, înalță sufletul, perfecționează însuși instrumentul creării artistice. Această cultură largă va exercita asupra creării artistice ceea ce am numit influență indirectă. Citirea literaturii vechi române, desigur, nu poate exercita nici pe departe atâta influență indirectă; totuși o poate exercita întrucâtva și mai ales poate înrâuri în bine limba literară; de aceea această citire e negreșit folositoare.

Al treilea sfat important e să studieze toate literaturile străine contemporane nouă, literaturile de azi ale popoarelor civilizate. Aici poate fi vorba de model, de inspirare, de imitare artistică. Iată în adevăr un izvor imens, variat, nesecat, din care se pot inspira literații noștri.

Și făcând așa, vor fi logici, vor rămânea în armonie cu toate celelalte ramuri ale vieții noastre.

Noi ne inspirăm de la Europa Occidentală în politică, în economie, în știință, în moravuri; trebuie deci, natural, să ne inspirăm tot de acolo și în literatură, care e un reflex al celorlalte manifestări.

Știu că nu se potrivește tocmai bine una cu alta, că adevărurile științelor sunt deopotrivă obligatorii pentru fiecare, pe când o operă artistică se deosebește de la om la om, de la un popor la altul. O știință națională nu poate exista, o artă națională da. Așa e.

Decât, viața modernă: drumurile de fier, telegraful, relațiile continue între feluritele națiuni, gazetele, revistele care pun în legătură pe oamenii culți ai întregii lumi civilizate, și în general condițiunile asemănătoare de viață economico-socială, morală, toate acestea creează la clasele culte ale

tuturor națiunilor civilizate un mod mai mult ori mai puțin asemănător de a gândi, de a simți, ceea ce într-un cuvânt francezii numesc „l'état d'âme" al omului modern.

Această viață socială de azi și acest „état d'âme" modern tind mai mult să formeze din toate literaturile o mare literatură internațională. Ele fac ca opera unui scriitor să fie gustată uneori mai bine în alte țări decât în țara lui; ele fac posibil acest fenomen straniu că un scriitor mare al unei națiuni, curând după apariția lui, trece triumfal prin toate literaturile națiunilor civilizate, găsind pretutindeni imitatori, făcând școală; ele fac ca Sully Prudhomme să vorbească mai mult sufletului nostru decât Conachi, Văcărescu, Bălăcescu, Pann; ele fac ca literaturile tuturor țărilor civilizate să fie acum așa de influențate una de alta și ca fiecare scriitor străin să se adape din acest imens izvor internațional.

Influența reciprocă a scriitorilor și a literaturilor străine e enormă și uneori se manifestă aproape fantastic. George Sand a avut o colosală influență asupra scriitorilor tineri ruși. Dostoievski povestește cu ce impacientă nebună așteptau ei apariția unui nou roman al lui George Sand și cu ce evlavie religioasă îl citeau. Dar pe terenul rus romanul lui George Sand se preface în roman naturalist, în sensul bun al cuvântului, și acest roman rus influențează la rândul său așa de mult romanul naturalist francez, încât marele Maupassant se declară discipol al lui Turgheniev. Astfel s-ar putea zice că romantica George Sand influențează romanul naturalist francez prin intermediul romanului rus.

Literaturile scandinave, care s-au dezvoltat sub influența literaturii clasice germane, au acum o influență considerabilă asupra literaturii actuale a Germaniei.

Dar ce să mai vorbim de alții! Oare nu e aceasta tocmai

Scriitorii renașterii literare n-au imitat ei cât au putut pe străini, traducându-i chiar uneori fără a arăta izvorul?

Cei mai mari poeți ai noștri: Alecsandri, Eminescu, Coșbuc nu s-au inspirat ei, n-au imitat ei pe străini până a fi acuzați de plagiat și nu sunt ei oare cu toate acestea adevărați poeți români?

Marea deosebire între modul actual de inspirare și de imitare artistică din literaturile străine și cel de pe vremea renașterii noastre literare e următoarea:

Atunci, pe vremea renașterii noastre literare, viața socială a țării noastre

nu semăna deloc cu viața popoarelor civilizate și, deci, inspirându-se și imitând o literatură produsă de o viață socială atât de diferită, literații de atunci au creat o operă fără nici o relație cu viața țării lor [6] .

Pe când acuma, viața noastră socială, fără să fi ajuns pe a popoarelor civilizate, dar totuși semănând cu a acestora, modul de a gândi și a simți semănând de asemenea, inspirarea din literaturile străine nu împiedică deloc ca opera creată să fie și națională. Astfel e opera lui Eminescu, care s-a inspirat așa de mult din lirica germană.

În nuvela lui Caragiale Leiba Zibal și în drama Năpasta influența lui Dostoievski e destul de vădită, ceea ce nu împiedecă deloc ca nuvela și drama să fie și frumoase, și opere românești.

Am vorbit până acum aproape exclusiv de poezia lirică, așa de potrivită pentru epoca noastră.

Dar cu toată această potrivire, poezia lirică, chemată să exprime cele mai profunde sentimente și cele mai zbuciumate gândiri ale omului modern, nu poate prin însuși caracterul ei să exprime și lupta grea pentru viață, și coliziunea de pasiuni, de interese, coliziunea de caractere.

Pentru exprimarea acestei vieți atât de bogate a omului modern, s-a creat și a luat o mare dezvoltare un alt gen literar, superior: romanul.

Romanul bate la ușa literaturii române și pentru roman n-avem măcar un singur model valabil în literatura noastră trecută.

În literatura internațională modernă, în acest imens laboratoriu, unde sentimentele, ideile omenirii de azi iau corp și suflet în creații artistice, acolo trebuie să caute literații noștri — poeți, prozatori, critici — modele de imitat (pe cât poate fi vorba de imitare în artă), acolo trebuie să caute inspirație, acolo e un izvor imens, nesecat, acolo e și remediul împotriva „uniformității ideațiunii", lipsei de variație în exprimarea sentimentelor ș.a.m.d.

Se înțelege, e un remediu pe cât poate fi vorba acuma de remediu pentru literatura noastră, care trăiește în condițiuni atât de ucigătoare.

Am sfârșit cu discutarea acelor părți din articolele dlui Panu care au interes general, un interes literar.

Sunt atinse și alte chestii acolo care, după părerea mea, n-au vreo însemnătate. Așa, d-sa crede foarte păgubitoare pentru literatura noastră coteriile literare și spiritul de exclusivism care se dezvoltă în ele. E adevărat; decât înseși coteriile literare, și mai ales răul pe care-l aduc

literaturii la noi, sunt mai curând rezultatul lâncezelii literare decât pricina ei. Coterii literare sunt și în străinătate, dar acolo, afară de rău, aduc și un bine — excită emulația.

Da altmintrelea, ce e drept e drept, spiritul de gașcă a ajuns la noi așa de departe, încât un literat român, când nu parvine să facă o gașcă literară cu literați în viață, o face cu cei morți.

Asupra esteticii metafizice și științifice

În numărul festiv al Convorbirilor literare, un număr ce a fost tipărit la a douăzeci și cincea aniversare a acestei reviste, sunt două articole de polemică, amândouă îndreptate în contra mea.

Această cinste excepțională, precum și faptul că unul din articole a fost iscălit de dl Maiorescu, ar fi trebuit să mă facă să răspund imediat, cu atât mai mult cu cât în general n-am obiceiul de a tăcea când mi se fac observații critice.

Meseria de scriitor, ca orice meserie, are și ea obligațiile sale, și una din aceste obligații mai de căpetenie e să-ți aperi vederile expuse, dacă urmezi a crede că sunt adevărate, iar dacă te-ai convins că sunt false, atunci să-ți recunoști sincer și cinstit greșeala.

Se înțelege, sunt cazuri când cel care-ți face observări polemice nu merită nici un răspuns, și în acest caz datoria de a răspunde se preface în datoria de a tăcea; acuma însă nu suntem deloc în această situație, cel puțin pe atât pe cât e vorba de dl Maiorescu, căruia, dacă nu i-am răspuns până acuma, pricina este că n-am avut unde.

De la încetarea revistei Contemporanul [1] din Iași, n-am avut o revistă unde să scriu.

E adevărat că aș fi putut să răspund într-o gazetă; dar un articol care se împarte în zece sau cincisprezece numere ale unei gazete nu e citit nici de acei puțini cititori care ar avea bunăvoința să citească articolele de polemică științifică. Așa a trecut nebăgat în seamă un admirabil articol din Lupta, semnat G. I. și unde e analizat în fond tot articolul dlui Maiorescu.

Înainte de a răspunde în fond, trebuie să fac rezervele mele în privința tonului articolului dlui Maiorescu și felului d-sale de a polemiza.

Dl Maiorescu o ia cu mine prea de sus, de sus de tot, mă trimite la manualele de școală, zice că sunt inocent în materie și chiar sfârșește articolul cu fraza: „Las-o mai domol unde nu te pricepi".

Îndrăznesc a crede că acest ton polemic e foarte greșit. Și nu e greșit în sensul că în general nu poate să fie întrebuințat în polemică, o nu! mai mult decât oricine sunt în contra polemicii ŕ l'eau de rose [2] , dar e greșit în

cazul de față pentru că nu se potrivește. Numai atunci ar fi potrivit acest ton polemic, când adversarul e în adevăr ignorant, nepriceput etc. Atunci e foarte natural să-l trimiți la manualele de școală. Dar crede oare dl Maiorescu că în toată țara românească va găsi cinci cititori așa de naivi, încât să creadă cu tot dinadinsul că sunt așa de ignorant și nepriceput cum vrea să arate d-sa...? Și nu vede oare dl Maiorescu că tonul prea de sus și poza prea marțială poate fi luată drept o dovadă de lipsă de argumente? ceea ce desigur nu poate fi în interesul d-sale.

Dar mai e și altceva. În țara noastră sunt unul din cei dintâi care au zdruncinat toate teoriile metafizicii estetice și aplicarea lor la critica literară. E o întâmplare! S-a făcut în lipsa unuia mai destoinic! Fie. Dar așa este. Un om inteligent, citind articolul dlui Maiorescu, va trebui desigur să-și facă următoarea reflecție: dacă Gherea e un om atât de ignorant și nepriceput, cât de șubrede trebuie să fie teoriile estetice ale dlui Maiorescu, de vreme ce chiar Gherea a putut să le zdruncine!

Cum vedem dar, tonul polemicii e greșit chiar din punctul de vedere al intereselor dlui Maiorescu. Și care e dovada pe care ne-o dă d-sa, pentru a arăta ignoranța mea?

Că nu cunosc proveniența teoriilor d-sale estetice care își trag originea de la Platon, pe când eu, citind frazele nebuloase din articolele dlui Maiorescu, am zis că aceste fraze ar fi mai bine lăsate nemților, deci am crezut că teoriile d-sale sunt de origine nemțească.

Nu-i vorbă, chiar de n-aș cunoaște această origine, mare pagubă n-ar fi; dar dovadă că cunosc teoria platoniană, e că am expus întrucâtva această teorie în articolulAsupra criticii metafizice și științifice, studiu care a fost scris tot în contra teoriilor estetice ale dlui Maiorescu, expuse de dl Bogdan. Acest studiu a fost tipărit alături cu articolul la care răspunde dl Maiorescu. După ce expun în câteva cuvinte esența teoriei platoniene, adaug: „Această fantezie (teoria estetico-platoniană) cu fel de fel de schimbări, cu felurite variante, trece prin toată estetica metafizică de după Platon". Așadar, am știut perfect proveniența și dacă am zis că expresiile nebuloase trebuie lăsate nemților, e pentru că dl Maiorescu n-a adus în țară estetica direct platoniană, ci varianta ei schopenhaueriană și kuno-vischeriană.

Deci când d-lui, pentru a ilustra ignoranța mea în chestia esteticii platoniene, ne aduce exemplu pe un individ care nu știa cine e Shakespeare,

atunci ce poți să faci decât să întrebuințezi propria frază a dlui Maiorescu: „Ce poți să faci cu asemenea lucruri? Le constați și treci mai departe."

Să trecem și noi mai departe și să ajungem la fondul articolului.

Dar mai înainte să restabilim faptele.

Dl Maiorescu, acum vreo opt ani, a scris două articole în Convorbirile literare: unul Asupra comediilor lui Caragiale [3] , altul Poeți și critici[4] . Ca răspuns la aceste articole, am tipărit în Contemporanul și retipărit în al doilea volum al criticilor mele un articol Personalitatea și moralitatea în artă. În acest articol am discutat părerile dlui Maiorescu asupra unor chestiuni de o mare importanță, cum e morala în artă, însemnătatea idealurilor sociale în artă etc. Între altele, am susținut că vederile estetice ale dlui Maiorescu sunt metafizice, terminologia grea și improprie și am arătat mai multe contraziceri între cele două articole.

După un interval de șase ani, dnul Maiorescu îmi răspunde în n-rul festiv al Convorbirilor literare. Răspunsul d-sale însă nu atinge deloc principalele părți ale articolului meu, ci în întregimea lui se mărginește a răspunde la două fraze ale mele, una în privința terminologiei (emoțiunile impersonale), alta care explică relațiunea dintre rău și egoism, și în sfârșit vrea să arate că în articolele d-sale n-a existat contrazicere în privința personalității și impersonalității în artă.

Așadar, întregul răspuns se referă la două expresii și o contrazicere. Se va fi convins dl Maiorescu că în toată cealaltă parte a articolului am dreptate, ori n-a vrut să o discute? Nu știu -constat faptele. De aici urmează însă că, chiar de ar fi avut dreptate dl Maiorescu în privința câtorva expresii și unei contraziceri, totuși articolul meu în mare parte ar rămânea neatins.

Așa, spre pildă, să luăm chestia contrazicerilor. În articolul meu, la care răspunde dl Maiorescu, după ce constat contrazicerea fundamentală dintre două articole, urmez așa: „Mai sunt și alte contraziceri în amândouă articolele. În articolul întâi ni se spune csă un artist care nu-i cuprins de inspirație impersonală nu e artist, ci pseudoartist; în al doilea ni se zice că simțirile ce primește un adevărat poet sunt „așa de personale încât... chiar acumulându-se și revărsându-se în forma estetică, însăși această manifestare reproduce caracterul personal, fără de care nu poate exista un adevărat poet". În articolul întâi ni se spune că poeziile cu intenții politice actuale sunt o simulare a artei, dar nu artă. În al doilea vedem că slăvește pe Victor Hugo, „incarnarea geniului francez", pentru că între altele a cântat

dezrobirea de sub jugul politic! În articolul întâi ni se zice că odele la zile solemne sunt o simulare a artei, în al doilea se slăvesc Ostașii noștri, scris tocmai pentru ziua solemnă a biruințelor noastre împotriva turcilor. În articolul întâi ni se zice, în sfârșit, că interesele lumii zilnice n-au ce căuta în artă, că poetul trebuie să ne transporte în lumea curată a ficțiunilor și că chiar patriotismul n-are ce căuta în artă ca patriotism ad-hoc, în al doilea ne laudă pe Alecsandri, zicând între altele: „șovinismul gintei latine și ura contra evreilor el le reprezintă". (Studii critice, vol. II, p. 72).

Deci, chiar dacă dl Maiorescu ar fi justificat contrazicerea în privința personalității și impersonalității, ar rămânea totuși mai multe contraziceri clare pe care nu poți să le înlături prin nici o teorie nebuloasă.

Dar să vedem acuma dacă dl Maiorescu are dreptate cel puțin în partea aceea la care a răspuns și care desigur i-a părut d-sale partea cea mai slabă a articolului meu.

Dl Maiorescu citează următorul pasaj din articolul meu: „Aceste expresii grele, metafizice, mai sunt și neexacte. Să luăm, vorba «emoțiune impersonală». Emoțiunile sunt în general cât se poate de personale, fiindcă sunt urmarea unei ațâțări nervoase care se petrece într-un organism individual, într-o persoană."

La acest pasaj din articolul meu, dl Maiorescu face următoarea întâmpinare critică:

„Ce curioasă observare face aici dl Gherea! De ce adică ar fi neexactă expresia: „emoțiune impersonală"? Fiindcă toate emoțiunile se petrec într-o persoană și prin urmare nu pot fi decât personale? Dar după acest soi de vorbă, tot ce gândește un om, tot cuvântul ce-l rostește ar trebui numaidecât să fie numit personal, fiindcă se petrece „în organismul lui individual". Și prin urmare nu s-ar mai putea zice în bună și lămurită limbă românească d. e. opinia ce o arată domnul X nu este personală a lui, ci a luat-o orbește din cutare carte sau de la cutare om? Căci ar avea cineva dreptul să întâmpine: nu este exact, fiindcă orice exprimare a unei opinii se petrece cu necesitate în organismul individual al celui ce o exprimă și prin urmare este personală a lui?!." (p. 888.)

Nu știu dacă observarea mea e curioasă, dar desigur e curios cum dl Maiorescu face confuzie între două fenomene psihice deosebite: idei și emoțiuni. Cum! Fiindcă în bună și lămurită limbă românească se poate zice că dl X a împrumutat cutare idee ori cutare opinie de la dl Y, s-ar putea zice

că dl X a împrumutat bucuria, spaima, frica de la dl Y? Tocmai buna și lămurita limbă românească a știut, cum vedem, să facă deosebire între feluritele fenomene psihice, cum sunt ideile și emoțiunile, deosebire pe care n-o face dl Maiorescu. Ideile, noțiunile, adevărurile fiind mai generale, afectând mai puțin viața vegetativă a individului, a persoanei, despre ele în adevăr s-ar putea zice că sunt impersonale. „Omul e muritor, de două ori două fac patru" sunt adevăruri deopotrivă pentru toți oamenii normal organizați. Emoțiunile însă, frica, bucuria, spaima, iubirea, deși sunt simțăminte analoage la toți oamenii, dar fiecare le simte așa de deosebit ca grad și ca fel, încât lor li se cuvine de bună seamă termenul de personale.

Ilustrul învățat englez Henry Maudsley zice: „Emoțiunile influențează mai puternic organismul decât ideile, fiindcă ele înfățișează o mișcare internă mai violentă și fiindcă toate funcțiunile vegetative sunt mai adânc implicate în originea lor, în firea și manifestarea lor [5] și mai departe: „Căci aceea ce revelează natura esențială a individului este sentimentul sau viața afectivă" [6] . Și pentru că emoțiunile revelează natura esențială a individului, a persoanei; și tocmai pentru că emoțiunile implică mai mult viața vegetativă a individului, a persoanei, de aceea am crezut și credem termenul „emoțiune impersonală" un termen impropriu, o expresie neexactă.

Dar dl Maiorescu precizează încă o dată ce înseamnă cuvintele: „emoțiune impersonală": „Numai o emoțiune impersonală face pe om să se uite pe sine (subliniat în text), de aceea se și numește impersonală". Dar în orice act pasional și în multe acte fiziologice omul se uită pe sine ca persoană. Le vom numi oare pe toate impersonale? Dar atunci și un criminal care, săvârșind crima, se gândește la crimă și nu la persoana sa, va fi impersonal. Vom avea deci criminali și crime impersonale. Și iarăși, când un om mănâncă bucate bune și în actul mâncării se uită pe sine gândindu-se și fiind preocupat numai de mâncare, acest om mănâncă impersonal. Pentru că una din două: ori starea fiziologică a foamei, a setei, actul mâncării implică prea mult viața fiziologică și viața vegetativă a individului, pentru ca să putem vorbi de impersonal — și atunci, cum am văzut, nu s-ar putea întrebuința acest termen nici la emoțiune, care de asemenea implică prea mult viața vegetativă individuală; ori, cu toate că emoțiunile implică așa de mult viața vegetativă individuală, se poate întrebuința expresiunea „emoțiune impersonală". Și atunci, făcând încă un pas, vom zice: foame

impersonală, mâncare impersonală.

Iată câteva argumente pentru care am crezut și cred improprie și neexactă expresiunea: „emoțiune impersonală", deși această expesiune e întrebuințată nu numai de dl Maiorescu, ci și de unii scriitori străini, chiar nemetafizici.

„Ce mai ceartă de cuvinte!" va zice dl Maiorescu. Așa e! Dar oare eu ridic această ceartă prin faptul că în trei rânduri am atras atenția că termenul este impropriu sau dl Maiorescu, care din zece pagini consacră două acestei discuții și chiar sfârșește cu cuvintele: „Am insistat asupra acestei prime obiecțiuni a dlui Gherea, fiindcă este din capul locului hotărâtoare".

După „emoțiunea impersonală" vine rândul altei fraze din care dl Maiorescu trage concluzia că nu știu să discut logicește. Așa o fi? Să vedem.

„Nu e adevărată — am zis eu în articolul meu — nici fraza că egoismul e rădăcina oricărui rău." Ca să dovedesc că fraza e neexactă, am arătat că pe de o parte egoismul poate să fie și rădăcina binelui și, pe de altă parte, că sunt rele care provin din altruism.

Dl Maiorescu izolează mai întâi de restul articolului fraza citată, pe urmă citează partea întâi și lasă la o parte partea a doua, unde vorbesc de răul ce provine din altruism, și după aceea urmează așa:

„Dar ce are a face această obiecțiune (chiar dacă ar fi exactă, ceea ce nu credem) cu fraza în chestie? Este așa de puțin deprins dl Gherea cu operațiile argumentării, încât nu-și poate da îndată seama de raportul extensiunii sau sferei de aplicație a noțiunilor?

Eu zic: egoismul e rădăcina oricărui rău. Generalitatea este aci în cuvintele „oricare rău" și propoziția redusă la paradigmele obișnuite în manualele de școală (toți S sunt P) glăsuiește: tot răul este din egoism. Aceasta însemnează că întreaga sferă a noțiunii rău este legată de sfera egoism, dar nu însemnează că și întreaga sferă a noțiunii egoism este legată de rău, ci din contra numai o parte (subliniat de noi). Când zic: „toți leii sunt animale" aceasta nu însemnează că și toate animalele sunt lei, ci numai că unele animale sunt lei; celelalte pot fi oricum vor voi: vulpi, papagali sau alte animale mai puțin citabile. (Vezi Maiorescu, Logica, p. 47.)

A înțeles dl Gherea această mică explicare elementară? Dacă-i este prea abstractă, să-i mai dăm un exemplu concret dintr-o știință materială. Cineva afirmă: microorganismele sunt cauza oricărei boli infecțioase. Vine altul și

vrea să-l combată zicând: nu e adevărat, căci microorganismele sunt și cauza multor fenomene folositoare, d.e. a fermentațiunii." (p. 891).

Astfel, izolând fraza citată mai sus, făcând pe cititorii d-sale să creadă că obiecțiunile mele în privința egoismului le-am făcut numai pe baza construcției logice a unei singure fraze și nu după înțelesul întregului articol și chiar al întregii teorii; schimbând în sfârșit fraza: „egoismul e rădăcina oricărui rău" prin fraza: „tot răul este din egoism", dl Maiorescu crede că mi-a găsit o greșeală care, după expresiunea d-sale, trebuie să se prefacă într-un adevărat instrument de pedeapsă în contra mea. Să vedem:

Mai întâi trebuie să constatăm că schimbând fraza: „egoismul e rădăcina oricărui rău" în fraza: „tot răul este din egoism" pentru preciziunea înțelesului, dl Maiorescu precizează totdeodată o greșeală elementară și bătătoare la ochi. În adevăr, dacă sfera noțiunii rău, dacă tot răul până la cea din urmă picătură provine din egoism, atunci și bolile: frigurile, holera, ciuma, care sunt, slavă Domnului, rele destul de mari, provin asemenea din egoism și nu din microbi patogeni, după cum știam până acum.

Dar să vedem dacă, în marginile argumentării logice, am făcut greșeala ce mi se impută de dl Maiorescu cu atâta lux de dovezi. Voi arăta imediat că și aici nu eu am greșit.

Să luăm fraza așa cum e modificată de dl Maiorescu: „tot răul este din egoism". Aici avem o propoziție ori o judecată care în logică se cheamă universal-afirmativă și care, redusă la formula logică, glăsuiește: toți S sunt P, adică tot subiectul sau toate subiectele sunt predicate, ceea ce nu vrea să zică că tot P e S, adică tot predicatul e subiect. Cu alte cuvinte, în formula logică toți S sunt P întreaga sferă a noțiunii lui S (subiect) e legată de sfera lui P, dar nu și întreaga sferă a lui P e legată de sfera lui S, ci cum zice dl Maiorescu: „din contra, numai o parte". Așa, luând chiar pilda dată de dl Maiorescu: toți leii sunt animale, nu însemnează că și toate animalele sunt lei. Sfera noțiunii animal (P) e mai mare decât sfera noțiunii leu (S), deci nu poate fi întreagă legată de noțiunea S.

Cu alte cuvinte, în formula logică: toți S sunt P, sfera lui P fiind mai mare decât sfera lui S, ea nu poate să se cuprindă întreagă în sfera lui S, după cum un număr mai mare nu poate să se cuprindă într-unul mai mic. Deci când eu leg întreaga sferă P (egoismul) de întreaga sferă S (tot răul), fac o greșeală de logică, greșeală care arată că nu sunt deprins cu „operațiile argumentării".

Aceasta e teza dlui Maiorescu. Acum toată discuțiunea stă aci: e adevărat că întotdeauna în judecățile universal-afirmative reduse la „toți S sunt P" întreaga sferă a lui P nu poate să fie legată de sfera S, ori sunt cazuri când întreaga sferă P poate să fie legată de sfera S? Dacă e adevărat cazul întâi, atunci în adevăr am făcut o greșeală de operație de argumentare, dar dacă e adevărat cazul al doilea, nu e greșeală.

Ca să arătăm că e adevărat al doilea caz, să luăm ca pildă o frază, o propoziție, o judecată universal-afirmativă, asemănătoare cu fraza dlui Maiorescu: „tot răul se naște din egoism". Această propoziție e: „tot omul se naște din femeie". Să supunem această propoziție analizei logice, întocmai cum a făcut dl Maiorescu.

Toți oamenii se nasc din femei. Aceasta înseamnă că întreaga sferă a noțiunii oameni e legată de întreaga sferă a noțiunii naștere prin femei, dar nu însemnează că și întreaga sferă a noțiunii „naștere prin femei" e legată de sfera noțiunii „toți oamenii", ci, cum ar zice dl Maiorescu, numai o parte. Deci faptul că toți oamenii se nasc din femei nu vrea să zică și că toate femeile nasc numai oameni, după cum faptul că tot răul se naște din egoism, nu însemnează că tot egoismul naște numai rău; deci femeile afară de oameni pot să nască, spre pildă, și „vulpi, papagali, sau alte animale mai puțin citabile".

La aceeași concluzie ajungem și altmintrelea. În propoziția noastră „tot omul se naște din femeie", „tot omul" e subiectul S, „se naște din femeie" e predicatul P. Predicatul P însă, fiind mai mare decât subiectul S, cuprinde pe S (adică toți oamenii), dar și mai mult decât S; deci, încă o dată, femeile trebuie să mai nască și alte viețuitoare afară de oameni. Nu-i vorbă, ele până acum s-au refuzat la astfel de operație, dar poate va fi altfel de acuma înainte, spre a se conforma logicii.

Se înțelege că nu putem ieși din această încurcătură și nu putem să ne punem în acord cu experiența vieții, decât admițând că toată sfera lui P e legată de sfera lui S, că adică toți oamenii se nasc din femei, dar și că toate femeile nu nasc decât oameni.

Astfel deci, viața reală, experiența vieții, suverană asupra tuturor științelor și deci și asupra logicii, comandă această concluziune: că sunt judecăți universal-afirmative în care raportul de extensiune al noțiunilor S și P e astfel încât sfera lui P e întreagă legată de sfera lui S.

Aci am putea să ne oprim și să încheiem cu cuvintele quod

Dar cazul fiind interesant, vom cere voie cititorilor noștri să mai aducem încă un exemplu.

Să luăm propoziția următoare: „toate merele sunt din rădăcini de meri". Până la descoperirea altoiului, raportul între S și P, între mere și rădăcini de meri, a fost ca și în propoziția „toți oamenii se nasc din femei": întreaga sferă a lui P e legată de S, adică și toate merele sunt din rădăcini de meri și toate rădăcinile de meri produc ori hrănesc numai mere. Cu inventarea însă a altoiului, chestia se schimbă; acum rădăcina de măr poate să hrănească și alte fructe, ca pere, deci extensiunea sferei lui P s-a schimbat, e mai mare decât S. Cu schimbarea raporturilor de lucruri reale, în aceeași proporție, s-a schimbat raportul între S și P.

De aici urmează încă o dată, că pe de o parte viața reală și experiența vieții hotărăsc raportul între extensiunea sferei noțiunilor S și P și nu numai se întâmplă ca acest raport să fie în felul cum zic eu, dar acest raport e și variabil, și fiind într-un fel pentru un timp, se schimbă într-altfel pentru alt timp, e deci un raport schimbător.

De aici iarăși trebuie să tragem concluziunea că n-am făcut deloc greșeală stabilind raportul ori, mai bine zis, posibilitatea raportului între S și P, astfel încât întreaga sferă P să fie legată de sfera S. [7]. Cu regret trebuie să spun că acest manual, în cazul de față, nu poate să ne fie de nici un folos, pentru că-i lipsește tocmai aceea ce putea să ne lămurească și anume cuantificarea predicatului. Luându-se după logica veche și după Mill, dl Maiorescu nu se ocupă de cuantificarea predicatului, împarte propozițiile în patru categorii în loc de opt, cum fac noii logicieni englezi, și în general partea din manualul d-sale care vorbește de extensiunea sferelor subiectului și predicatului e foarte confuză.

„În actul judecării — zice dl Maiorescu — noțiunea principală este subiectul; sfera noțiunii lui se exprimă cu oarecare exactitate, și astfel judecata este sau universală, sau particulară. Iar cât pentru predicat, chemarea lui în judecată este de a se afirma sau nega, cât pentru subiect, rămânându-i sfera în afară de subiect cu totul nehotărâtă."

Aici, deși se neglijează cuantificarea predicatului, dar cel puțin se lasă posibil un caz când sferele subiectului și predicatului sunt egale.

Mai departe d-sa zice: „Toate cuadratele sunt paralelograme, însemnează că întreaga sferă a noțiunii cuadrat face parte din sfera noțiunii paralelogram și rămâne nehotărât, dar este cu putință ca noțiunea

paralelogram să se mai întindă peste alte noțiuni".

De aici iar s-ar părea subînțeles că sunt și cazuri în care noțiunea predicatului nu se întinde peste alte noțiuni și sfera lui e egală cu sfera subiectului. Deducția însă neașteptată pe care o face d-lui din toate aceste dezvoltări e următoarea:

„Astfel judecata universal-afirmativă — arată în privința sferelor numai atât, că întreaga sferă a noțiunii subiectului este comună cu o parte a sferei predicatului" (subliniat de noi).

Dar dacă am dreptate în general, rămâne acum de văzut dacă, în cazul special, în propoziția făcută de dl Maiorescu: „egoismul e rădăcina oricărui rău" am avut dreptate când am legat întreaga sferă a noțiunii egoismului de întreaga sferă a noțiunii răului. Eu cred că și în acest caz special am avut deplină dreptate să fac această legătură. Și iată de ce:

Mai întâi însuși cuvântul rădăcină ne-a dat dreptul să înțelegem așa cum am înțeles fraza aceasta. Pentru că e foarte natural că orice rădăcină de măr produce mere, prin altoire poate să mai hrănească pere, deci tot un fruct, și un fruct asemănător, dar n-am auzit ca o rădăcină de măr să producă cartofi, castraveți ori

Această deducție și afirmare e pur și simplu neexactă, fiindcă sunt propoziții ori judecăți universal-afirmative în care întreaga sferă a noțiunii subiectului este comună nucu o parte a sferei predicatului, ci cu întreaga sferă a predicatului. Astfel e propoziția noastră: toți oamenii se nasc din femei; astfel e propoziția: toate triunghiurile sunt trilaterale; astfel e propoziția: toți oamenii râd etc. Aceste propoziții pe care le neglija logica veche, fiindcă nu se ocupa cu cuantificarea predicatului și de care nu s-a ocupat nici dl Maiorescu, se cheamă în logica modernă: propoziții afirmative toto-totales. Dl Maiorescu pomenește, ce e drept, despre cuantificarea predicatului tocmai în apendice, într-o notă pentru p. 46-47, pe care am văzut-o aici. „Acest paragraf — zice d-sa (adică p. 46-47) — explică îndestul ceea ce numește logicul englez Hamilton cuantificarea predicatului, a cărei importanță însă o exagerează."

Că pagina 46-47 din manual nu explică, ci face confuzii, am văzut; cât despre exagerările lui Hamilton, iată ce zice Liard în cartea sa Les logiciens anglais:„Cuantificarea predicatului este principiul esențial al unei analitici; numai ea ne permite să dăm o analiză desăvârșită a științei logice. Din cauză că n-au cunoscut-o sau au trecut peste ea, cei vechi nu au dezvoltat

logica decât dintr-o parte și au îngreuiata-o cu reguli numeroase, nefolositoare și discordante" (p. 40).

De altmintrelea, în privința opiniunii despre exagerările lui Hamilton, dl Maiorescu se bazează pe Mill. lumânări de spermanțetă. Când dl Maiorescu ne spune că egoismul e rădăcina care produce răul, întregul rău până la cea din urmă picătură, e natural ca în mintea noastră să se formeze ideea că aceeași rădăcină nu poate produce un fruct neasemănător ori, și mai mult, contrariu. De altă parte, tot înțelesul și toate dez¬ voltările din articolul d-sale dau același înțeles egoismului. În sfârșit, dl Maiorescu e discipolul lui Schopenhauer; în definitiv d-lui expune teoriile estetice și morale nu ale d-sale, ci ale lui Schopenhauer.

Pentru acesta din urmă însă, egoismul e mai rău decât Satana pentru creștini, pentru că el e cauza afirmațiunii dorinței de a trăi, care e izvorul întregului rău, întregii imoralități, întregului viciu, idealul fiind dispariția traiului, neființa, Nirvana. Acestea toate împreună mi-au dat, cred, dreptul să înțeleg așa fraza după cum am înțeles-o. Iar dacă dl Maiorescu n-a vrut să fie înțeles așa, atunci e vina d-sale, de ce nu se explică mai clar ori, mai bine zis, e vina teoriilor estetice ale d-sale care nu permit o exprimare mai clară.

Am ajuns, în sfârșit, la partea proprie a articolului dlui Maiorescu, adică la acea parte care trebuie să justifice contrazicerea (mai bine zis, una din contrazicerile) aflată de mine în privința personalității și impersonalității în artă.

Pentru a explica ori pentru a înlătura această contrazicere, dsa scrie o pagină în care precizează teoria estetico-platoniană de care se ține d-sa și pe care o aplică în critici. Reproducem aici întreaga pagină, foarte interesantă, nu numai din punctul de vedere al contrazicerii ce ne preocupă. Analizând puțin această teorie expusă în câteva cuvinte de dl Maiorescu, se va vedea încă o dată diferența între vederile noastre și ale d-sale, între estetica metafizică și estetica modernă științifică.

Chestia fiind cam aridă, cerem scuze cititorilor noștri că le punem răbdarea la o grea încercare.

Iată această pagină: „Apoi care din două este adevărat, întreabă broșura roșie: poetul impersonal sau cel personal?

Amândouă, răspundem noi. Așadar, cuvântul personal, ca și contrariul său impersonal, are două înțelesuri?

Evident — și amândouă înțelesurile sunt clar expuse în pasajele citate, adică clar pentru cine poate și vrea să înțeleagă. Tot așa are două înțelesuri cuvântul inductiv (aristotelic și baconian), cuvântul sintetic (a priori și a posteriori) etc.

Poetul adevărat este impersonal în perceperea lumii, întrucât în actul perceperii obiectului trebuie să se uite pe sine și să-și concentreze toată privirea în obiect, prin aceasta numai obiectul încetează acum de a fi individual mărginit și devine tip, se înfățișează sub specie aeternitatis, cum zice Spinoza, este o „idee platonică". Shylock nu este un ovreu izolat, ci este ovreimea; Werther nu este un amorezat individual, ci este sentimentalitatea amorului. Aceasta constituie partea mai ales etică a artistului.

Dar odată perceperea obiectivă dobândită, manifestarea ei în o anume formă reproduce caracterul personal al poetului, și o asemenea răsfrângere în prisma lui proprie exprimă invidualitatea lui esențială. Leiba Zibal din Făclia de Paște a dlui Caragiale nu este nici el un ovreu izolat, ci este ovreimea, ca și Shylock, dar ce deosebire în forma exprimării, după deosebita individualitate a scriitorilor! Impersonal sau tipic văzute amândouă figurile, personal sau individual tratate de amândoi autorii.

Nici Luceafărul lui Eminescu nu este un individ amorezat, ci însăși sentimentalitatea amorului, ca și Werther. Dar aceeași deosebire a manifestării și din aceeași cauză. Aceasta constituie partea mai ales estetică a poetului.

Iacă teoria clară, de mult știută și de mult comentată a ideii platonice, întrebuințată drept fundament de estetică, și împăcarea ei cu formele foarte diverse de manifestare în care se revelează diversele personalități ale poeților.

Se înțelege că sunt și teorii contrare. Zola d. e. definește: opera de artă e un colț al naturii văzut printr-un temperament.

Noi credem, din contra, că opera de artă e un colț al naturii văzut cât se poate de impersonal și exprimat printr-un temperament cât se poate de individual.

Dar această luptă între teorii adverse este altă chestie. Chestia noastră era teoria platonico-estetică, combinată cu varietatea exprimării aceluiași tip prin felurite forme artistice, teorie atinsă în treacăt de cele două articole ale noastre. Și aici am arătat că contrazicerea închipuită de dl Gherea nu există

în acea teorie, ci există în capul d-sale" (p. 893—894).

Dacă, în adevăr, contrazicerea există în capul meu ori dacă e în articolele d-sale, asta o să vedem imediat.

De la început însă trebuie să ne înțelegem ori trebuie să înlăturăm două pasaje din pagina citată, ca nefiind în chestie. Mai întâi e: ..."Contrazicerea închipuită de dl Gherea nu există în acea teorie". O fi existând, n-o fi existând „în acea teorie", e altă socoteală; vorba e că acea contrazicere există în adevăr în articolele d-sale.

Al doilea pasaj de înlăturat e în privința broșurii roșii. Această broșură n-am citit-o și deci nu știu, o fi având, n-o fi având dreptate. Original e numai că dl Maiorescu începe să discute cu broșura roșie, iar rezultatul e că zisa contrazicere e în capul meu. S-ar părea că broșura roșie e într-adins introdusă pentru a întuneca chestia, nu pentru a o lămuri.

Așadar, trecem la chestia contrazicerii; pentru aceasta însă trebuie să restabilim faptele.

În articolul asupra comediilor lui Caragiale, dl Maiorescu susține că un artist trebuie să fie impersonal în producerile artistice, că altfel ar fi imoral „în înțelesul artei". „Înălțarea impersonală — zice d-sa — este însă o condiție așa de absolută a oricărei impresii artistice, încât tot ce o împiedică și o abate este un dușman al artei, îndeosebi al poeziei și al artei dramatice. De aceea poeziile cu intenții politice actuale, odele de zile solemne, compozițiile teatrale pentru glorificări dinastice etc. sunt simulare a artei, nu artă adevărată." Și mai departe: „Așadar, arta dramatică are să expună conflictele, fie tragice, fie comice, între simțirile și acțiunile omenești, cu atâta obiectivitate curată, încât pe de o parte să ne poată emoționa prin o ficțiune a realității, iar pe de alta să ne înalțe într-o lume impersonală".

Acum șase ani, analizând acest articol, am zis: „Poetul trebuie să expună simțirile și acțiunile omenești cu atâta obiectivitate curată, încât să ne înalțe pe noi în lumea impersonală. Cât de obiectiv, cât de impersonal mai trebuie să fie poetul!" De altmintrelea toată partea teoretică a articolului e scrisă în același sens, adică poetul trebuie să fie obiectiv, impersonal în expunere, în manifestarea estetică.

În articolul Poeți și critici dl Maiorescu susține contrariul, susține că poetul trebuie să fie personal în manifestarea sa artistică, iar în loc de „obiectivitate curată", d-sa cere artistului să fie „părtinitor".

„În manifestarea artistică — zice d-sa în acest din urmă articol — se

reproduce caracterul personal, fără care nu poate exista un adevărat poet"; și iarăși, în tot articolul d-sale susține același lucru, că artistul în exprimare e personal și într-un loc d-sa ajunge la concluzia că „artistul nu poate fi decât părtinitor".

Numind articolul întâi cu litera A și articolul al doilea cu litera B, vom avea:

sonal, obiectiv.

nal, părtinitor.

Iată o contrazicere clară ca lumina zilei și pe care n-ar putea-o înlătura însuși Platon dacă s-ar scula din groapă, iar dl Maiorescu vrea să o înlăture prin expunerea esteticii lui Platon.

Și cum o înlătură? Iată cum: poetul e personal și impersonal — impersonal în perceperea lumii și personal în manifestarea ei. Poetul vede cât se poate de impersonal și se exprimă cât se poate de individual.

Să presupunem că toate acestea sunt adevărate (ceea ce nu credem); ar urma oare că se înlătură contrazicerea de sus? Dar de unde? Nu numai că nu se înlătură, dar nici nu se atinge contrazicerea și prin explicările date se creează și alte contraziceri. Așa, pe acest al treilea articol, prin care d-sa voiește să lămurească cele două articole trecute, îl vom numi cu litera C, și atunci vom avea următoarele contraziceri noi:

festare.

festare.

fiecare din articolele trecute.

Dl Maiorescu mă mustră că de ce n-am băgat de seamă că între cele două articole a trecut un interval numai de trei luni, atunci aș fi fost mai prudent și n-aș fi găsit contrazicerile. „Chiar această scurtime de interval ar fi trebuit să facă pe dl Gherea mai prudent." Dar ce are a face intervalul când acum, nu în două articole scrise la interval de trei luni, ci în același articol, pe aceeași pagină, se găsește o contrazicere tot așa de flagrantă ca și cele dinainte! În adevăr, prin faptul că d-sa retipărește o citație din scrierile sale, se întâmplă următorul lucru. La pagina 893 sus, citim: „Poetul este mai întâi de toate o individualitate. De la aceleași obiecte chiar, despre care noi toți avem o simțire obișnuită, el primește o simțire așa deosebit de puternică și așa de personală în gradul și în felul ei, încât în el nu numai se acumulează simțirea până a sparge limitele unei simple impresii și a se revărsa în forma estetică a manifestării, dar însăși această manifestare reproduce caracterul

personal, fără de care nu poate exista un adevărat poet." Așadar, poetul în primirea simțirilor, impresiilor, deci în actul perceperii e așa de personal, încât și manifestarea e personală. Astfel, însăși manifestarea personală e subordonată perceperii personale, așa de personal e poetul în perceperea lumii. Iar după zece rânduri, pe aceeași pagină, dl Maiorescu zice: „Poetul adevărat e impersonal în perceperea lumii".

O fi și această contrazicere tot numai în capul meu?... De altmintrelea nu mă mir deloc de aceste contraziceri. Se înțelege, dl Maiorescu are un frumos talent și e un logician distins, dar chiar dacă ar fi logician genial ca Aristoteles ori Mill, tot n-ar putea face nimic în zilele noastre cu această estetică metafizică platoniană, nemțită de metafizicii nemți. Și cum să nu cadă în contraziceri cu ea și în ea, când ea însăși e o mare contrazicere cu cele mai elementare adevăruri ale științei moderne?

Pentru că, vă rog, citiți micul rezumat al acestei teorii în articolul dlui Maiorescu și spuneți-mi dacă găsiți două propoziții în toată această pagină care să nu fie în contrazicere cu cele mai elementare adevăruri ale științei moderne. Pentru ca să nu părem exagerați și nedrepți, să analizăm puțin acest mic rezumat din teoriile platoniene.

Începem cu fraza întâi: „Poetul adevărat este impersonal în perceperea lumii". Pentru ca să vedem întru cât e adevărată această frază, trebuie să vedem ce e actul perceperii, ce e percepția din punctul de vedere al psihologiei moderne. În teoria expusă și susținută de dl Maiorescu, percepția pare a fi un act psihic simplu, în care subiectul care percepe e cu totul pasiv, el primește impresia din afară, dar personalitatea lui psihică în acest act al percepției nu lucrează, pare a fi absentă. Dacă ar fi așa, atunci în adevăr — omul ori poetul în actul perceperii ar fi impersonal, și numai în exprimare, în manifestarea estetică, unde se manifestă și lucrează întreaga persoană psihică, numai acolo artistul ar fi personal. Dar oare așa e? Să vedem.

„În cea mai simplă experiență psihică — zice Maudsley (vezi Physiologie de l'ésprit, p. 324) — este atât un element subiectiv cât și un element obiectiv; căci orice percepțiune este de la început însoțită de sentiment." Așadar, în actul perceperii omul nu numai primește, ci și dă, spiritul său lucrează ca și în actul exprimării.

„Pentru simțul comun — zice Binet (vezi La psychologie du raisonnement, p. 10—11) — percepțiunea este un act simplu, o stare pasivă,

un fel de receptivitate. A percepe un obiect exterior, d. e. mâna noastră, este numai a avea conștiință de senzațiile pe care le produce acel obiect asupra organelor noastre.

Cu toate astea, câteva exemple vor fi de-ajuns să arăt că, în orice percepțiune, spiritul adaugă necontenit pe lângă impresiunile simțurilor.

Percepțiunea este, deci, o stare mixtă, un fenomen cerebrosensorial alcătuit dintr-o acțiune asupra simțurilor și o reacțiune a creierului. Ea se poate asemăna cu un reflex a cărui perioadă centrifugă, în loc să se manifeste în afară prin mișcări, s-ar cheltui înlăuntru deșteptând asociații de idei. Descărcarea urmează o cale mintală, în loc să urmeze una motrice."

Cum vedem iarăși, în actul percepției spiritului omului lucrează ca și în actul exprimării, numai că descărcarea apucă altă cale, o cale mintală în locul uneia motrice. Mai explicit și mai doveditor pentru noi e James Sully.

„Percepțiunea — zice Sully (vezi Les illusions des sens et de l'ésprit, p. 14) — nu-i un lucru așa de simplu cum s-ar părea la prima vedere. Când privești într-o zi călduroasă un râu cu apă vie și vezi delicioasa răcoreală, nu-i greu de dovedit că în realitate facem un act de sinteză mintală sau de construcție imaginativă, că la impresiunea simțurilor pe care ne-o dă ochiul în momentul acela, adăugăm un lucru pe care experiența din trecut l-a dat spiritului nostru. În percepțiune spiritul lucrează asupra materiei senzațiunii și întrunește în actuala-i atitudine toate rezultatele dezvoltării sale anterioare."

Și în felul acesta am putea aduce citații din toți marii psihologi moderni. Așadar, în actul percepției spiritul nu numai primește, dar și dă; în actul de percepție spiritul face acte de sinteză mintală, de construcții imaginative; în actul percepției spiritul lucrează asupra materiei senzației, în actul percepției se pune în lucrare întreaga experiență psihică dobândită, toate reminiscențele, întregul rezultat al dezvoltării anterioare. Cu aceste câteva adevăruri științifice dobândite despre percepție, să ne întoarcem acum la teoria platonică însușită de dl Maiorescu: „Poetul adevărat este impersonal în perceperea lumii."

Acum, după ce am precizat științificește termenul percepere, știm cât de impropriu este de a vorbi de percepție impersonală, când în actul perceperii ia parte întregul psihic, întregul spirit al individului, al persoanei.

Dar, va zice dl Maiorescu, aici e vorba de impersonal întru atâta întru cât, în actul perceperii obiectului, artistul trebuie să se uite pe sine și să-și

concentreze toată privirea în obiect. Fie, dar atunci și exprimarea artistică e impersonală.

Cum? Când un pictor se uită la un peisaj, atunci se uită pe sine ca persoană, iar când apoi îl reproduce pe pânză, în actul reproducerii nu se uită pe sine ca persoană? Evident că da, și poate în actul exprimării și mai mult decât în actul perceperii. Dar atunci amândouă actele, și perceperea, și exprimarea, sunt impersonale. Însă atunci ne oprim de la început și nu putem să mergem mai departe și să împărțim morala și estetica între aceste două acte, nu mai putem da unuia vederea tipică neindividuală, altuia exprimarea individuală etc.; ne-am nămolit de la început. Începutul analizei e și începutul ruinării teoriei. Dar, în sfârșit, să mergem mai departe:

„Prin aceasta (adică prin actul perceperii) numai obiectul încetează acum de a fi individual mărginit și devine tip". Prin actul perceperii obiectul se reproduce ca atare în capul nostru, deci rămâne binișor și nu încetează deloc de a fi individual și mărginit.

Mai departe. „Leiba Zibal din Făclia de Paște a dlui Caragiale nu este nici el un ovreu izolat, ci este ovreimea, ca și Shylock, dar ce deosebire în forma exprimării după deosebita individualitate a scriitorilor! Impersonal sau tipic văzute amândouă figurile, personal sau individual tratate de amândoi autorii." Așadar, deosebirea între două lucrări de artă depinde numai de felul deosebitei exprimări, manifestări, care e individuală, personală, dar nu și de deosebirea în percepere, care act e impersonal. Așa, spre pildă, Shylock și Leiba Zibal sunt amândoi tipuri de ovrei; dar dacă sunt așa de deosebiți, e numai din cauză că au fost deosebit exprimați, după temperamentul individual al fiecărui scriitor, dar nu și din cauză că au fost diferit văzuți, percepuți de fiecare scriitor. Aceasta e după teoria însușită de dl Maiorescu.

Nimic mai neexact. Adevărul e, și un adevăr absolut elementar pentru zilele noastre, că deosebirile între două lucrări de artă depind, bineînțeles, și de exprimarea prin temperamente deosebite, dar și de percepere prin deosebite temperamente, prin organizații psiho-fiziologice deosebite. Ca să ne convingem de acest adevăr, de altmintrelea banal, să luăm un exemplu. O pădure văzută de doi scriitori artiști, dintre care unul e tip auditiv, altul vizual. Acești doi artiști văd pădurea și o descriu.

Primul, tipul cel auditiv, va descrie mai ales freamătul pădurii, geamătul copacilor la baterea vântului, bâzâitul insectelor, ciripitul miilor de păsări

etc.

Al doilea, tipul vizual, va descrie mai ales formele și culorile pădurii, aspectul ei la apusul soarelui, va descrie înălțimea plopului, micimea frunzelor lui care tremură ca sute de mii de fluturași verzi.

De unde aceste deosebiri în descrierea aceleiași păduri? Evident că e și în faptul deosebirii de exprimare, dar chiar de la început aceasta e hotărâtă prin deosebirea în percepere. Primul artist, tipul cel auditiv, percepe pădurea mai ales prin auz, al doilea mai ales prin văz, astfel că de la început se hotărăște deosebirea, prin actul perceperii.

Dacă doi pictori zugrăvesc același peisaj într-un mod diferit, prima cauză e că-l văd într-un mod diferit. De altmintrelea, acesta fiind un adevăr prea cunoscut, nu mai insistăm.

Să mergem mai departe. „Aceasta (adică perceperea neindividuală, impersonală, tipică) constituie partea mai ales etică a artistului." Așadar, în actul perceperii neindividuale, impersonale, rezidă etica, morala artistului, iar ca să nu se supere actul manifestării personale, atunci acestuia i se dă estetica artistului.

Dar ce însemnează această împărțeală atît de originală? Mai întîi, dacă am înțelege actul perceperii în sensul cum îl înțelege teoria susținută de dl Maiorescu, apoi tocmai atunci nici n-ar putea fi vorbă ca acest act să dea elementele morale, etice, ale artistului și ale operei de artă. În adevăr, dacă artistul în actul perceperii e impersonal, neindividual; dacă în acest act e absentă personalitatea lui psihică, dacă putem să ne exprimăm așa, atunci el e iresponsabil moralmente, deci nu mai poate fi vorba deloc de morala lui. Deci, numai în actul exprimării, în care se arată întreaga personalitate, individualitate a artistului, numai și numai în acest act va rezida etica artistului. [9]

Înțelegând însă perceperea în sensul cum e înțeleasă de psiho-fiziologia modernă, de bună seamă și acest act va hotărî etica, morala artistului și puterea moralizatoare a operei artistice.

Dacă actul perceperii hotărăște în parte, de la început, cum va fi o operă artistică, atunci e evident că hotărăște în parte cum va fi ea din punct de vedere etic, moralizator. Dar actul exprimării, manifestării artistice, hotărăște și el în mai mare grad cum va fi opera artistică, deci cum va fi elementul ei etic, moralizator. Prin urmare, chiar dacă ar putea să fie aici vorba de „mai ales", atunci actul manifestării artistice va constitui „mai

ales" etica artistului, după cum va constitui „mai ales" estetica lui. În orice caz deci, e greșit de a face această împărțeală fantezistă, dând etica ori „mai ales" etica pe seama actului perceperii și estetica ori „mai ales" estetica pe seama actului exprimării artistice.

Să vedem ce a mai rămas din această teorie! Nimic. Ne-a fost de ajuns să precizăm mai științificește termenul și actul perceperii, pentru ca toată această teorie să cadă. Nu-i vorbă, e păcat, teoria e destul de frumoasă și mai ales e foarte simetrică, ca toate construcțiile metafizice. În adevăr, uitați-vă numai:

După ce crearea artistică e împărțită în două acte deosebite: perceperea și manifestarea — aceste acte devin nu numai fonciarmente deosebite, ci contrarii și devin două entități metafizice. Și mai departe vine următoarea împărțeală: celui dintâi act e dată impersonalitatea, celui d-al doilea personalitatea artistului; celui dintâi mai ales morala, celui d-al doilea mai ales estetica; celui dintâi vederea tipică, neindividuală, nemârginită, celui dal doilea tratarea individuală, mărginită etc., etc. Ce simetrie! Păcat numai că toate aceste construcțiuni fanteziste seamănă cu construcțiunile făcute din cărți de joc: la cea dintâi atingere a suflării științifice ele cad.

E adevărat că dl Maiorescu poate să zică și zice chiar: „Dar această luptă între teorii adverse este altă chestie". Cum altă chestie?

Apoi tocmai aci e miezul chestiei, miezul polemicii. Dl Maiorescu a adus din Germania estetica platoniană, nemțită de metafizicii nemți. Această estetică, luată mai ales de la Schopenhauer, d-sa a adus-o și a acreditat-o în țara noastră, ceea ce de altmintrelea e foarte natural. Dl Maiorescu n-a putut aduce altă teorie estetică, pentru că pe acea vreme estetica științifică mai nu exista. În cât privește acreditarea acestei teorii și dominarea ei până în timpul din urmă, aceasta e iarăși natural, având în vedere pe de o parte lipsa unui serios control literar și estetic în țara noastră, de altă parte talentul dlui Maiorescu. Dar oricât de mult talent ar fi avut d-sa, oricât de distins logician ar fi, cu o astfel de teorie e natural să nu poți face alte aplicațiuni, decât acelea pe care le-a făcut d-sa în cele două articole tipărite în Convorbiri literare. E de netăgăduit că dl Maiorescu a făcut un mare serviciu literaturii române, dar aceasta se datorește propriului dsale talent, gustului literar, după cum am arătat în alt articol, dar nu teoriei, care e greșită. În contra acestei teorii metafizice și a aplicațiunilor sale m-am ridicat eu când am scris articolul meu Personalitatea și morala în artă. Eu

am pornit din punctul de vedere al esteticii științifice moderne, o știință care, deși în formațiune, cu totul pe la începutul ei, e însă îndestulătoare pentru a arăta până la evidență, cât de naivă și antiștiințifică e această teorie platoniană, fie în forma ei primitivă la Platon, fie și în forma ei ulterioară la metafizicii nemți, francezi etc.

Deci, încă o dată, aici e chestia: în lupta acestor două teorii, și nu aiurea.

Înainte de a termina, țin să relevez faptul că dl Maiorescu dă de exemplu pe Zola, când e vorba de a numi un reprezentant al teoriilor adverse celei metafizice, platonice.

Oare nu cu mult mai mare drept aș putea să-mi exprim aici mirarea, decât a făcut dl Maiorescu când a zis că eu nu cunosc proveniența teoriei d-sale? Oare nu cu mult mai mare drept aș putea să întreb: cum Zola? care Zola?

Zola e un mare talent ca scriitor de romane, un critic slab și un teoretician estetic nul, absolut nul. Cum dar a putut dl Maiorescu să-l numească tocmai pe el, când era vorba de a numi un reprezentant al esteticii moderne? Estetica științifică modernă, ca știință, e încă în formațiune. Ca atare, ea își ia metoda și-și formează materialul din științele mai formate. În acest sens, o descoperire a lui Helmholtz în acustică ori în optică e mai importantă pentru estetica științifică decât toate speculațiunile esteticii metafizice moderne luate împreună.

Dar cu toate că depinde de multe alte științe, este însă o știință specială de care depinde în primul rând estetica modernă, aceasta e o știință tânără și începătoare încă și ea: psihologia. Opera de artă e o producție a psihicului omenesc, psihologia e știința psihicului omenesc, legătura și dependența e evidentă și în adevăr nu e nici un psiholog însemnat care să nu fi tratat într-un mod sau într-altul chestiunile de estetică.

Estetica depinde foarte mult de altă știință în formațiune, de sociologie, un adevăr pe care din nenorocire nu prea îl înțeleg nici oamenii de știință care se ocupă de estetică.

În sfârșit, dacă dl Maiorescu ar fi vrut să citeze vreun reprezentant al teoriilor adverse celor metafizice, care să se fi ocupat mai în special de estetica științifică, ar fi putut numai pe Fechner, Taine, Bain, James Sully, Hirth, Guyau, Grant Allen, Veron, Forbes, fie și pe cei de mâna a doua, pe vulgarizatorii nu totdeauna fericiți cum e Hennequin... dar Zola?!

Dl Maiorescu sfârșește astfel articolul d-sale: „Precum se vede, acele

câteva fraze presărate în articolele noastre, scrise de altminteri în termeni mai populari, erau numai niște semne de recunoaștere pentru o teorie estetică completă și sistematizată; sau, dacă nu ni se ia în nume de rău o comparare militară, niște soldați trimiși înainte — nu ca slaba putere a unor indivizi răzleți, ci ca avantgarda unei întregi armate cu care stau în legătură bine disciplinată.

De unde putem scoate o altă observare de polemică literară: nu confunda avantgarda unei armate cu niște soldați răzleți, sau mai pe românește: las-o mai domol unde nu te pricepi!"

Dacă nu dl Maiorescu, apoi cititorii mei desigur s-au convins că în articolul meu trecut, ca și în acesta din urmă, am băgat de seamă perfect de bine armata de care ne vorbește dl Maiorescu (adică teoria platoniano-schopenhauerianã), dar am băgat de seamă și unele lucruri pe care nu le-a observat d-sa și anume că această armată e distrusă, nu mai există.

Tocmai aici e originalitatea situației dlui Maiorescu, căci d-lui merge mândru și marțial înainte, crezând că îl urmează o armată, și nu vrea să se uite îndărăt pentru a vedea că nu-l urmează nimeni.

Din cauza prea multor ocupații, dl Maiorescu n-a băgat de seamă că esteticii metafizice platoniano-schopenhaueriene i s-a întâmplat în anii din urmă un mic accident și anume: a murit.

Nu-i vorbă, sunt și unii nemetafizici chiar care cred că n-a murit, ci numai trage de moarte; în orice caz sănătoasă nu e, și nu e departe vremea când ea va apuca drumul veșniciei pentru a se odihni lângă surorile ei bune, astrologia și alchimia.

Table of Contents

Studii critice
Personalitatea și morala în artă
Asupra criticii
Tendenționismul și tezismul în artă
Decepționismul în literatura română
Cauza pesimismului în literatură și viață
Asupra criticii metafizice și celei științifice
Idealurile sociale și arta
Munca creatoare și munca-exercițiu
I
II
Volumul III
Asupra mișcării literare și științifice
Dl Panu asupra criticii și literaturii
I - CRITICA MODERNĂ
II - EPOCI ȘI CURENTE LITERARE
III - EMINESCU ȘI CURENTUL EMINESCIAN
IV - REMEDIUL DLUI PANU
V - CE-I DE FĂCUT?
Asupra esteticii metafizice și științifice